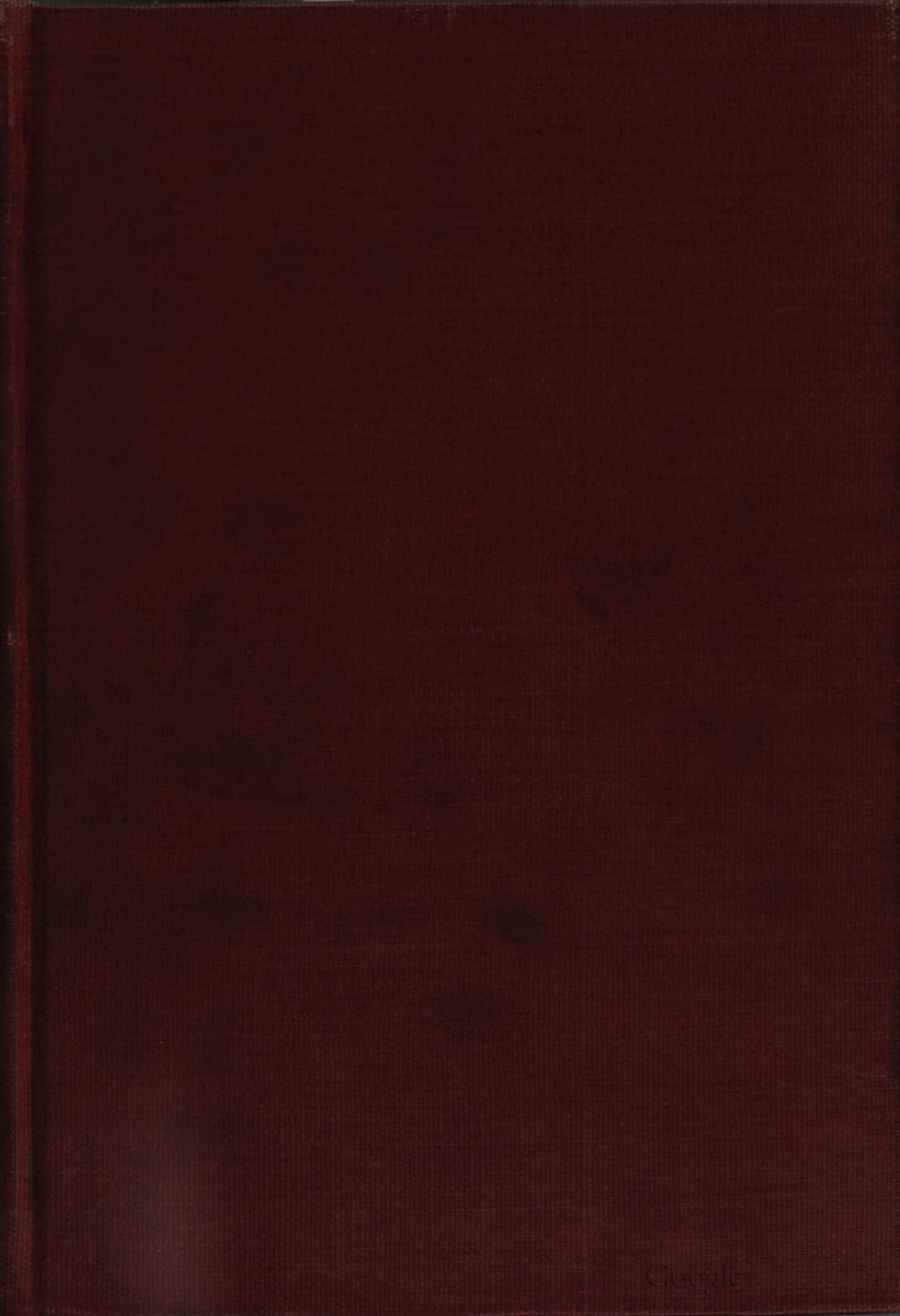





UNIVERSITY
OF MINNESOTA
OMNIBUS
ARTIBUS
COMMUNE
VINCULUM

ANGLIA.

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE.

ßÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL.

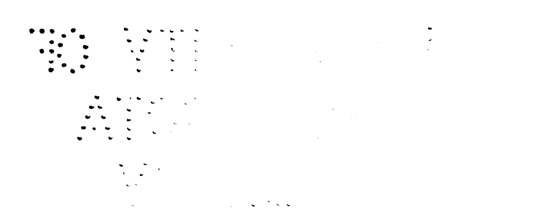
NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN.

BAND XLIX. NEUE FOLGE BAND XXXVII.

HALLE (SAALE)

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1926



BAND-INHALT.

DAS SONETT IN DER ENGLISCHEN LITERATUR.[1])

Nicht einen kunstvollen griechischen Becher, den Goethe wünschte, aber ein ähnlich kunstvolles italienisches Gefäſs[2]) — entstanden, als unter dem Namen Renaissance eines der Geheimnisse antiker Kunst, der Sinn für Form, auch germanischen Ländern vermittelt wurde — stellt das 14zeilige Gebilde dar mit seinen Hendekasyllaben, seinen ineinander-

---

[1]) Vgl. H. Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884 (mit orientierender allgemeiner Einleitung).

M. Jasinski, Histoire du Sonnet en France. Thèse Paris 1903/4 (weniger eine Monographie des Sonetts als der französischen Sonettisten. Einleitung wertlos).

Ch. Tomlinson, The Sonnet, its origin, structure and place in poetry. London 1874 (über das italienische und englische Sonett).

J. A. Noble, The Sonnet in England. London 1893, Privatdruck (ohne Bedeutung).

S. Waddington, The Sonnets of Europe. London 1884.

Lentzner, Über das Sonett und seine Gestaltung in der englischen Dichtung bis Milton. Diss. Halle 1886 (wertlos).

S. Lee, Elizabethan Sonnets ... 2 vols. Westminster 1904 (= The English Garner vol. VII, 1. 2).

S. Lee in Cambridge Hist. of Engl. Lit. Vol. III. London 1909.

Th. Watts-Dunton in Encyclop. Brit. XXV.

Einschlägige Abschnitte aus: J. Schipper, Neuenglische Metrik, Teil II. Bonn 1888. H. Corson, A Primer of English Verse. Boston 1893. G. Saintsbury, A History of English Prosody. London 1910 (vol. I, 111). L. E. Kastner, A History of French Versification. Oxford 1903.

H. Vaganay, Le Sonnet en Italie et en France au XVIe siècle (2 V.). Lyon 1902/3.

Schipper verweist auf einige Zeitschriftaufsätze, die entbehrt werden können.

[2]) Über die Ansprüche anderer Nationen, das Sonett für sich in Anspruch zu nehmen, vgl. Weltis Einleitung.

gefügten weiblichen Reimen, seiner Zweiteilung in Oktave und Sestett, deren erste einen Gedanken, eine Empfindung, ein Bild als melodische Welle zu einem abschliefsenden Höhepunkt führt, deren zweite, eine Erklärung, Illustration, resümierende Folgerung, nach hörbarer metrischer, syntaktischer und gedanklicher Pause in neuer Wendung die angefangene Bewegung auffängt und harmonisch löst. Anders als der Blankvers, der nur germanisches Ohr anspricht, anders erst recht als der Alexandriner oder die Spenserstanze, die im wesentlichen Eigentum einer einzelnen Nation blieben, ist das Sonett ein europäisches Metrum geworden und eine der wichtigsten lyrischen Formen der Dichtung überhaupt.

Das Sonett taucht in der als Tottels Miscellany bekannten Gedichtsammlung, die im Jahre 1557 erschien, erstmalig in der englischen Literatur auf; und zwar zeichnen als Verfasser die Hofleute Wyatt und Surrey. Das Sonett Wyatts nun erscheint in der Mehrzahl der Fälle (22) als ein 14zeiliges Gedicht, bestehend aus jambischen 5hebigen Versen mit dem Reimschema abba abba cddc ee, die ohne Absatz, also äufserlich als eine Strophe kenntlich, gedruckt sind.

Wyatt war 1527 in Italien und hatte dort das Sonett Petrarkas kennen gelernt, das er nun nach England zu verpflanzen sich bestrebt. Für die englische Literatur spielt also die Vorgeschichte und Entstehung des Sonetts keine Rolle. Es mag aus einer allerdings nicht näher erklärbaren Zusammensetzung zweier Strambotti (der sizilianischen Ottava mit dem toskanischen Ur-Rispetto) entstanden und diese Volksliedform (abababab cdcdcd) in der Kunstpoesie weitergebildet worden sein; es mag aus einer Strophe der provenzalischen Kanzone als einzig glückliche und originelle Tat von der sizilianischen Dichterschule abgeleitet worden sein; es mag bewufstes Wollen dem volkstümlichen Strambotto in Erinnerung an eine ebensolche arabisch-sizilianische Form das Sestett hinzugefügt haben — in jedem Falle ist es eine gewordene Form,[1]) die in Petrarkas

[1]) Die Kanzonentheorie wurde verfochten von: Witte, Mussafia, Tobler, Casini, Gaspary. Die Theorie der Zusammensetzung eines 8zeiligen Strambotto mit einem 6zeiligen Strambotto (Weltis hypothetischer [Ur]-Rispetto, da ja der Rispetto mit Reimpaar endigt) von Tommaso, Nigra, D'Ancona und weitergebildet von Welti, Biadene, Foresti. Neuerdings hat E. H. Wilkins den Ursprung des Sonetts einer genauen Betrachtung unterzogen (The



Dichtung dann höchste Vollendung erhielt. Wyatt aber — und da liegt der erste Grund eines in England nie erworbenen inneren Verhältnisses zum Wesen dieser Kunstform — Wyatt

Invention of the Sonnet, Modern Philology XIII, 463 ff., 1915), wobei er zu folgenden Resultaten kommt: 'The group of earliest extant sonnets consists of 31 poems, 25 by Giacomo da Lentino, and 6 by four of his associates. The sonnet consisted originally of 14 hendecasyllables and was divided into octave and sestet. The octave rhymed abababab, and was subdivided into four distichs. The sestet, in all probability, rhymed cde cde, and was divided into tercets. The sonnet was an artistic invention; its inventor was in all probability Giacomo da Lentino. The octave of the sonnet was taken from the regular eight-line Sicilian strambotto. The source of the sestet is uncertain: it may have been suggested by a Sicilian variety of the popular Arabic zağal. The current theory that the sonnet is a combination of an eight-line strambotto and a six-line strambotto is untenable in its suggestion of a six-line strambotto as source of the sestet. The current theory that the sonnet is a canzone stanza is quite untenable.' Dafs das Sestett in zwei Terzette zerfällt, wies schon Biadene aus den Anfangsbuchstaben in den MS. nach. Francesco da Barberino und da Tempo (die die vier pedes der Oktave als Originalform angeben) sprechen beide vom Sestett als in zwei gleiche Hälften geteilt (mutae oder voltae). Wilkins folgert: 'The octave proceeds by a repetition of two varying endings. It is then both logical and effective to close the stanza with a repetition of three varying endings: a scheme of precisely the same nature as that of the octave, yet possessing just enough more complexity to adapt it for use in the climax of the poem' (also cde cde die Entsprechung der Oktave abab abab; weder cdc dcd noch cdcdcd sind logische Entsprechung). Über den Sestettursprung sagt Wilkins genauer: 'It is of course quite possible, that he devised the sestet without reference to any preexisting form. It is quite possible, also, that he had more or less definitely in mind the favourite Frederician form for the pedes of the canzone stanza: two pedes of three lines rhyming abc abc (so in 38 der 86 canzoni).' Dann folgt der Hinweis auf das sizilianisch-arabische Gedicht Abû al Hasans (ca. 1100), das eine volkstümliche Form darstellt (da es akzentuierend ist im Gegensatz zu der quantitierenden arabischen Kunstpoesie). Wilkins weist darauf hin, dafs die arabische Bevölkerung Siziliens im 13. Jahrh. noch zahlreich war und dafs man sich leicht vorstellen könne, Lentino müsse nach einem Zağal, den er singen hörte, zu der Sestettform gekommen sein. Wilkins legt grofses Gewicht darauf, dafs das Sonett eine Form der Kunstpoesie ist, eine 'invention', wie er sagt. Das widerspricht dem oben Gesagten (dafs Wyatt nämlich die Form als Kunstform übernommen habe, dafs sie aber für Italien eine gewordene Form darstelle) nicht, da das Sonett zum mindesten teilweise italienische Volksliedformen als Wurzel hat. Wilkins sagt selbst: 'The sonnet is in part at least related to a popular form' (man vergleiche auch die Reihenfolge, in der Dante aufführt: canzone, ballata, sonetto. Vulg. El. II, 3) und an anderer Stelle: 'We may conclude

übernahm das Sonett als fertiges Kunstprodukt aus den Händen Petrarkas (die Hälfte der oben genannten 22 Sonette sind wörtliche Übertragungen von dessen Sonetten).

Wie erklärt sich nun, dafs, wie das oben angeführte Reimschema zeigte, Wyatt nicht die Petrarkasche Form reproduziert. Die Coda, mit der viele italienische Sonette im 14. Jahrh. versehen sind, konnte nicht das Vorbild für das Wyattsche Schlufsreimpaar gegeben haben, denn sein Muster Petrarka hat sie nicht.[1]) Vielmehr haben Petrarkas Terzette (bei drei Reimen) die Haupttypen cde cde (123mal) und cde

---

with assurance that the sonnet is an artistic invention. This conclusion, however, by no means precludes the possibility that the sources of the sonnet were partly — or even wholly — popular.'

[1]) Tomlinson hat die italienischen Reimschemen ausgezählt. Er kommt zu drei Haupttypen (p. 3 ff.):
Typ I: abba abba cde cde (= italienischer Normaltyp),
„ II: abba abba cdc dcd (= Normaltyp des zweireimigen Sestetts),
„ III: abba abba cde dce.

Petrarka (317 Sonette) hat $^1/_3$ (116) Typ I,
$^1/_3$ (107) „ II,
$^1/_6$ (67) „ III.

(Von den übrigen 27 Sonetten haben 11 rima alternata in der Oktave, 4 abab baba in der Oktave, 11 regelmäfsige Oktave; die Terzette meist Normaltyp (I—III), einige wenige: cdc cdc; cdd dcc (nur bei zweireimigen!) und cde edc; cde dec.

Dante (40 Sonette) hat $^4/_5$ (33) mit regelmäfsiger Oktave,
$^1/_5$ (7) mit rima alternata.
Bei ersteren haben die Terzette 11 mal cde dce,
je 8 mal alternata und cde edc
die zweireimigen 6 mal cdd dcc und
4 mal cdc cdc.
Bei letzteren haben die Terzette 5 mal cde cde,
je 1 mal alternata und cde edc.

Michel Angelo (80 Sonette) hat $^9/_{10}$ (71) vom Typ I,
$^1/_{10}$ (8) „ „ II
(ein Sonett alternata).

Tasso (223 Sonette) hat 64 Typ I, 34 Typ II, 44 Typ III, von den übrigen 81 haben 71 regelmäfsige Oktave;
die Terzette haben 26 mal cde edc,
12 mal cde dec,
15 mal cde ced,
18 mal cde ecd.

Vittoria Colonna hat in den ersten 100 Sonetten 46 vom Typ I, 18 vom Typ II, 46 vom Typ III.

dce (78 mal). Verwendet er aber nur zwei Reime in den Terzetten (die Form, die im 18. Jahrh. Quadrio wieder als alleingültige hinstellen will), so ist seine beliebteste Reimstellung cdc dcd (so die Hälfte aller derartigen Sonette); daneben aber finden sich Formen wie cdd cdc und cdd dcc. Diese letzte Art, die allerdings für die schlechteste in Italien galt, bildet nun den Übergang zu der Wyattschen Form,[1]) wie mir aus dem ersten Sonett (Tottel, Arber p. 33): 'The longe loue, that in my thought I harber', das eine Übersetzung von Petrarka ist (Amor, che nel penser mio vive e regna), einwandfrei hervorzugehen scheint. Das hier von Wyatt verwendete Reimschema ist: abba abba cdc cdd; sowie er drei Reime in den Terzetten verwendet, kommt er zu der obengenannten, bei Petrarka nicht vorkommenden Reimstellung (abba abba cddc ee), die indessen ursprünglich dennoch Terzette abteilt, also: cdd cee, wie auch der bei der Mehrzahl durchgeführte syntaktische Abschlufs bezeugt. Sie leitet jedoch den für das englische Sonett dann mafsgebenden Abschlufs durch ein Reimpaar (das bei Wyatt auch durchwegs steht) und dem folglich ein drittes Quartett vorangeht, ein. Hier ist die Scheidung zwischen Oktave und Sestett (an sich zwar möglich, vgl. Shakespeares 'When in disgrace with fortune ...') dann mehr oder weniger völlig verwischt.[2]) Weniger wichtig, weil nur in einem Unvermögen bestehend, ist daneben die Er-

[1]) Obiges wurde im März 1923 geschrieben; ich finde nun heute (Mai 1924) einen etwa gleichzeitig geschriebenen Aufsatz von W. H. Bullock (in Publ. of the Mod. Lang. Ass. of Am. 38 [1923] p. 729 ff.), der meine obige Vermutung zu bestätigen scheint. Nur weist B. nicht auf Petrarka als Muster hin, sondern auf eine 1527 erschienene Sammlung 'Raccolta dei Giunti', die Wyatt vermutlich gekannt hat, und worin sich diese Übergangsform als Norm findet. Benedetto Varchis Sonette schliefslich bringen auch die Wyattsche Form des Sestetts in dem Schema cdd cee (also dreireimig), was dann das bei Petrarka fehlende Zwischenglied liefern würde. Die von J. S. Smart ausgesprochene Vermutung (in Sonnets of Milton, 1921, p. 17 ff.) Fazio degli Uberti († 1368) sei Wyatts Vorbild gewesen, scheint mir weniger wahrscheinlich. Allerdings finden sich aber die Wyattschen Reimordnungen cdd cee und cdc dee auch bei Minturno (Arte Poetica 1563) aufgeführt.

[2]) Eines der bei Tottel gedruckten Sonette von 'Uncertain Authors' reproduziert das exakte italienische Reimschema (p. 197): 'For loue Apollo ...') abba abba cde cde, verwischt aber durch Enjambement die Trennung von Oktave und Sestett völlig.



scheinung, daſs von dem silbenzählenden Metrum ausgehend, Wort- und Versakzent nicht in Übereinstimmung sind, daſs z. B. die oben zitierte Zeile zu lesen ist: 'The lòngue loue, thàt in mỳ thought Ì harbèr' (wie schon die Reimworte: harbèr bannèr, suffèr, displeasùre bezeugen). Das galt auch zu Wyatts Zeiten für schlecht, er selbst hat in den nichtsonettartigen Gedichten die Betonung tonloser Endungen vermieden und Gascoigne († 1577) bezeichnet das ausdrücklich als 'contrarie to the naturall or usual proñũciation.[1]) Trotzdem, sofern beim Lesen der Charakter der Sonettzeile gewahrt werden soll — und das heiſst für die englische Sprache der Charakter des jambischen Quinars —, müssen wir immer wieder zu solcher Betonung zurückgreifen. Diese sprachlichen Schwierigkeiten veranlassen weiter eine einschneidende Änderung des italienischen Sonetts: das Aufgeben der weiblichen Reime. A. W. Schlegel sagte, die Italiener nennten den männlichen Reim mit Recht rima tronca, den abgebrochenen, und läſst damit fühlen, wie sehr das der harmonisch in sich ruhenden Form des Sonetts zuwiderläuft. — Immerhin, schon weil so viele Sonette Übersetzungen italienischer Vorlagen sind, hält Wyatt in der Mehrzahl der Sonette an dem Kernpunkt dieser Kunstform, der Zweiteiligkeit, fest, wenn nicht durch gedanklichen, so doch durch syntaktischen Einschnitt.

Gerade das ist es aber, was der andere der in Tottels Miscellany vertretenen Sonettisten, Surrey, durchbricht. Nicht nur, daſs er in einem schon spielerisch auf nur zwei Reimen aufgebauten Sonett (Arber p. 4) die an sich mögliche Einteilung nach italienischem Muster abab abab aba baa durch das Fortlaufen von Gedanke und Konstruktion in den „Terzetten“ unmöglich macht, bei ihm sind die drei Quartette schon Gesetz, 11 unter den 16 erhaltenen Sonetten haben die Form abab cdcd efef gg. Das Schluſsreimpaar ist 6mal syntaktisch mit dem dritten Quartett gebunden; 8mal steht es allein und

[1]) Gascoigne Works ed. Cunliffe, Cambridge 1907, vol. I. 'Certayne notes of Instruction concerning the making of verse ... (p.465 ff.) For exãple of th'emphasis or natural sound of words, this word Treasure, hathe the grave accent upõ the first sillable, whereas if it shoulde be written in this sorte, Treasùre, nowe were the second sillable long, & that were cleane contrarie to the cõmon use wherwith it is pronounced.' p. 468 ähnliches am Wort 'understand' exemplifiziert. Vgl. desgl. G. Harvey, Marginalia (ed. C. M. Smith, Stratford 1913) p. 30 und p. 168, Zeile 26 ff.



tritt noch deutlicher als einen Abschlufs bildend hervor. Damit ist die Zweiteiligkeit des Sonetts endgültig aufgelöst. Das war aber das wesentlichste Merkmal des italienischen Sonetts, das auch, dem alle anderen untergeordnet waren: Antonio da Tempo, der von einer Scheidung der Quartette noch gar nichts weifs,[1]) hatte es betont, und nach ihm Minturno. Dante hatte gleichfalls nur eine Zweiteilung des Sonetts befürwortet,[2]) und das Vorbild aller italienischen Sonettisten von Giacomo da Lentino an hatte es durch das Werk bezeugt. Demgegenüber besagte die Surreysche Einführung des Kreuzreims in den Quartetten — was ja auch die älteste italienische Form war, ohne dafs natürlich an eine solche Beeinflussung Surreys zu denken wäre — wenig; sie verstärkt aber die Auflösung der Zweiteiligkeit, indem nun drei Strophen mit unabhängigen Reimen sich häufend anstürmen und im Schlufs, in dem Reimpaar, das feste Siegel erhalten. Das ist eine neue Form und sie wurde in England Gesetz. Schon Gascoigne (s. o. 471 f.) definiert das Sonett als eine Dichtung 'of fouretene lynes, every line conteyning tenne syllables (also männlicher Reim an Stelle der italienischen Hendekasyllaben). The first twelve do ryme in staves of foure lines by crosse meetre, and the last twoo ryming togither do conclude the whole.'

Das führt uns zu der Erkenntnis, welcher geistigen Haltung das Sonett entspricht. Gascoigne sagte, noch äufserlich

---

[1]) Die Tendenz zur Einteilung der Oktave ist im Prinzip allerdings schon in dem der Sonettform zugrunde liegenden sizilianischen Strambotto enthalten. Wilkins a. a. O. sagt: 'In the strambotto there is always a pause in sense at the end of the fourth line.' Solche Tendenz ist indessen nicht als künstlerische Forderung aufgestellt. Auch das zeigt wieder, wie sehr das Sonett 'gewordene' Form ist, seine ganze Gesetzmäfsigkeit ist schon in den zugrunde liegenden volkstümlichen Formen vorgebildet.

[2]) Dem Ursprung des Sonetts gemäfs teilt Tempo die Oktave in vier Copulae, das Sestett in zwei Voltae. Ähnlich Minturno, der das Sonett abteilt in die 'fronte' (= Oktave) und die 'sirima doppia' (= das in zwei Terzette zerfallende Sestett) vgl. Welti a. a. O. S. 37. Die Zweiteiligkeit des ganzen Sonetts wird von dem erwähnten da Tempo (14. Jahrh.) formuliert: 'Dividitur in duas partes ... in pedes et voltas. Nam prima pars communiter appellatur pedes. Secunda appellatur volte. Et prima subdividitur in octo versus: quorum communiter quilibet appellatur vnus pes. Sed duo primi appellantur vna copula ... Secunda pars in sex versus subdividitur. Quorum tres primi appellantur vna volta ...' (Welti S. 26). (Dies gegen Smart a. a. O. p. 34.)



urteilend (p. 473), 'Sonets serve as well in matters of love as of discourse'. In der Tat bringt das Kunstreiche der Form, deren enge Grenzen den Ausdruck nur einer Stimmung erfordern, das Sonett in den Bereich der elegischen Dichtung, einer kontemplativ-emotionalen, nicht aber einer rein emotionalen. Denn es begünstigt zweifellos eine Konzeption unter gedanklich-klanglichem Primat. Was ich damit meine, erklärt die Betrachtung von Shelleys Gedichtfragmenten, die stets das Reimwort haben, auch wenn sie metrisch, ja gedanklich unvollständig sind; oder noch deutlicher eine Briefstelle Rossettis (Brief an W. Bell Scott), worin er Sonetten das Wort redet: 'depending on a line or two clearly given you, you know not whence, and calling up a sequence of ideas.'[1]) Das Reimwort in seiner Eigenschaft als Träger eines Gedankens wird aber nicht zum Mittel fortlaufenden Gefühlsberichts, sondern im Gleichklang des Reims variiert, tritt derselbe Gedanke stets wieder ins Bewufstsein, alle Seiten des Gefühls anschlagend. In ihrer ursprünglichen und vollkommenen Form bei Petrarka sind die Sonette die Strophen eines grofsen Liedes, dessen Grundakkord die entsagungsvoll in sich ruhenden Sonette gemäfs dem Gesetz ihrer Form immer wieder anschlagen. Quadrios Lehre, dafs das erste Quartett eine Behauptung aufstelle, die das zweite beweise; das erste Terzett die Behauptung bestätige und das zweite den Schlufs des Ganzen ziehe, ist doch wohl eine spitzfindige Abstraktion.[2]) (Vgl. Tomlinson

[1]) Vgl. auch die Erzählung W. M. Rossettis, dafs sie beide in ihrer Knabenzeit schon ein grofses Vergnügen darin fanden, Sonette zu dichten, indem sie sich gegenseitig beliebige Reimworte gaben.

[2]) Tomlinson glaubt folgende Punkte als Regeln aus den italienischen Sonetten abstrahieren zu können: a) Reimzahl der Quartette nicht über zwei, der Terzette nicht über drei; b) Quartettreime kontrastieren mit Terzettreimen (nicht derselbe Vokal); c) das Sonett mufs aus einem leitenden Gedanken oder Gefühl bestehen; d) gröfste Ökonomie der Worte, Wahl des treffendsten Ausdrucks; e) durchsichtige Klarheit in der Entwicklung des Gedankens, Steigerung und eindrucksvoller Schlufs; f) Oktave schliefst mit Punkt, das Sonett endet weder mit Alexandriner noch mit Reimpaar (vgl. Tomlinson p. 32ff.). An anderer Stelle (p. 27f.) sagt er unter sichtlichem Einflufs der italienischen Theoretiker, indessen der strengsten Form des Sonetts recht angemessen: 'The object of the regular or legitimate Italian sonnet is to express one, and only one idea, mood, sentiment or proposition ... introduced in the first quatrain ... explained in the second. Office of the tercet is to prepare the leading idea of the quatrains for the conclusion,

p. 32 f.; Schipper II, 839 f.) Aber dafs das Sonett einen grenzenlosen Fortgang abschneidet, dafs es zu höchster Konzentration zwingt, eine in sich beschlossene, vollständige Form darstellt, und demnach eine Strophe ist, mufs unumgängliches Gesetz sein. Schlegel nennt es die 'Strophe der Strophen, die Strophe par excellence, in welcher alle Hauptkonjunktionen und -disjunktionen vereinigt. Aber ebendeswegen soll die metrische Form in einem und demselben Gedicht nicht wiederkehren, wie sie es doch bei anderen Strophen tut, sondern das Sonett steht schlechterdings geschlossen und unwiederholbar da' (bei Welti S. 248). Er illustriert das durch das architektonische Gleichnis des Tempels, dessen Längsseiten schlichter Bauart die Quartette ausmachten, dessen Rückseite das erste Terzett entspreche, dessen Stirnseite — 'die Bedeutung im Auszug gebend' — das letzte Terzett (ibid. S. 249). Waren nun die Terzette schon formell und entsprechend gedanklich-emotional beweglicher, so konnte dem italienischen Sonett, das etwa ein Strömen und Zurückfluten darstellt, in der Surreyschen englischen Form eine eigene, wenn auch in gewissem Sinne analoge Bildung gegenübergestellt werden, indem hier durch die drei Quartette eine Welle stufenweise sich steigert, die im abschliefsenden Reimpaar sich bricht — mit einem Wort: das Sonett hat epigrammatischen Charakter erhalten.[1]) Harrington redet folgerichtig in seiner Poetik (1591) von 'Sonnet or Epigramme'.[2]) In ganz anderem Sinne, von der italienischen Harmonie abweichend, ist eine verschobene unsymmetrische Zweiteilung entstanden, in der der englische Nationalcharakter, der schon mittelbar durch die Sprache die männlichen Reime gefordert hatte, eine adäquate Form fand. In diese gofs er

---

which conclusion ... carried out in the second tercet, so that it may contain the fundamental idea of the poem, and end, as it were, with the point of an epigram.' Er resümiert dann nochmals: Quartette: 'proposition and proof', Terzette: 'confirmation and conclusion'.

[1]) Dafs das Sonett von Anfang an eine Neigung zu epigrammatischem Abschlufs gehabt, soll nicht in Abrede gestellt werden; dies beschränkte sich jedoch auf die Schlufswendung des Sestetts und allenfalls der Oktave und ist nicht mehr epigrammatisch als der Abschlufs jeder strengeren lyrischen Form. Im englischen Sonett ist aber die Struktur des Ganzen epigrammatisch, auf den Schlufs hin eingestellt.

[2]) Sir John Harrington, A Brief Apology for Poetry bei Greg. Smith, Eliz. Crit. Essays II, 209.



sinnentsprechend auch einen anderen Gehalt als das italienische Sonett, das aus Erotik und Scholastik erwachsen schien. Dazu lieferte Surrey indessen nur die Handhabe, der Vollender wurde erst Shakespeare.[1])

Auch geht die Entwicklung nicht kontinuierlich. Wyatts und Surreys 1575 gedruckte aber viel früher entstandene Sonette fanden jahrzehntelang keine Nachahmung. Erst 1582 mit Thomas Watsons Übersetzungen (Petrarka ins Lateinische) und Paraphrasen italienisch-französischer Sonettisten (*ἑκατομπαθία* in unregelmäſsigen 18zeiligen Sonetten) und erst recht mit Sidney begann die Sonettflut (in sechs Jahren zwölf groſse neue Sammlungen), deren dichterisches Niveau der Produktion meist umgekehrt proportional war. Wir können uns hier nur an die Spitzen halten, und das sind neben Shakespeare einzig Sidney und Spenser, und außerdem nur Erscheinungen erwähnen, die in der Folgezeit für das englische Sonett von Bedeutung wurden, wie z. B. die Erschlieſsung eines neuen Stoffkreises durch die religiösen Sonette von Barnes 1595, die mit Übernahme des Titels den 'Sonnets spirituels' von Jacques de Billy (1573) nachgeahmt sind.

Damit ist zuerst die französische Sonettdichtung als bestimmend erwähnt, die — vielleicht — schon auf das in viertaktigen Versen geschriebene Sonett Surreys eingewirkt hatte, die schon Gascoigne neben Italien als Vorbild genannt hatte, und die mit der Zeit so bestimmend wurde, daſs sie nicht nur Deutschlands und Englands Sonettdichtung hervorrief bzw. beeinfluſste, sondern sogar auf Italien zurückwirkte. Clément Marot († 1544) hatte dort das italienische Sonett

[1]) Englische Kritiker betonen die Besonderheiten des englischen Sonetts so stark, daſs oft die Originalität dieser englischen Form postuliert wird. Demgegenüber muſs wohl bemerkt werden, daſs das englische Sonett seiner Struktur nach zweifellos eine völlig andere Ausdrucksform ist als das italienische Sonett, daſs es in seiner Haltung sicherlich mehr englisch ist und insofern eine eigene Existenzberechtigung zu beanspruchen hat. Anderseits hat es seine Form weniger beharrlich zu wahren gewuſst und ist verhältnismäſsig wenig in der neueren Dichtung verwendet worden. Tomlinson sagt (p. 73): 'There are no sonnets in any of these three languages (englisch, französisch, deutsch) that are in the mouths of the people in the sense that the songs of Burns are; for while these are native productions, the sonnet is an import.' Ebensowenig hat die englische Form des Sonetts eine solche Rolle zu spielen vermocht.

übernommen und zwar in dem bei Petrarka nicht vorkommenden Terzettschema ccd eed,[1]) und wenn auch die Sonettisten der Pleiade noch bald diese, bald jene der in Italien gebräuchlichen Reimordnungen anwandten, so wurde etwa ein Dezennium nach Marots Tod seine Form zur festen Form. Allerdings wirkte das weniger beeinflussend auf die anderen Länder als (1.) die — auch schon in Italien vorhandenen — Reimspielereien, als (2.) die um 1600 aufkommende sonetts irréguliers (für die sich auch Malherbe aussprach), d. h. Sonette, die dem zweiten Quartett eigene Reime gaben, als (3.) die im 17. Jahrhundert zum Gesetz gewordene Abwechslung männlicher und weiblicher Reime.[2]) Zwei weitere Merkmale, die schon in früher Zeit das französische Sonett vom italienischen unterscheiden, wirkten besonders stark aufs Ausland: einmal der Übergang vom zehnsilbigen Vers (den noch Pelletier du Mans als dem italienischen Hendekasyllabus am nächsten kommend verwendet hatte) zum Alexandriner (um die Mitte des 16. Jahrh. Ronsard, und Du Bellay in nach 1555 entstandenen Sonetten[3])) und dann die Epigrammatisierung der Form (schon Du Bellay zugeschrieben[4])) auf eine Pointe hin. Durch den heroischen

---

[1]) Jasinski bemerkt zu dem Terzettreimschema ccd eed: 'Une combinaison aimé depuis le moyen-age le plus reculé, qui est dans les chants d'église et dans Marot, dans le Stabat Mater et dans certains sizains' (p. 39 f.). Diese Anordnung — die 'disposition lyonnaise' — ist nie mehr geschwunden; neben ihr erscheint nur noch die zweite, ebenfalls dauernd in französischer Dichtung lebendig gebliebene: ccd ede. Jasinski faſst zusammen (p. 96 f.): Typ ccd eed allein oder vorherrschend bei St. Gelais, Tahureau, Belleau, Grévin, Tayssonière, d'Epinay, N. Ellain, Jodelle, Magny, des Autels, P. de Tyart, Baif, Caron, P. Sorel. Der Typ ccd ede 'n'est fréquent que dans Du Bellay, Pelletier, Ronsard' und vereinzelt bei vielen anderen. Die Periode 1660—1789 'fixe définitivement la construction du sonnet en France: abba abba (abab abab), ccd eed (ccd ede)' (p. 160 ff.).

[2]) Dieser Wechsel männlicher und weiblicher Reime reicht indessen weit zurück: 'ètait connu bien avant 1549; en 1561 observée à peu près généralement' (Jasinski p. 101 f.).

[3]) 'Le décasyllabe semblait vaincu en 1561 ... reparaît ... A partir de 1610 l'alexandrin triomphe' (Jasinski p. 109).

[4]) Die französische Auffassung des Sonetts ist von Anfang an in der Richtung auf Epigrammatisierung orientiert (vgl. Jasinski p. 37 ff.). Du Bellay schreibt in der Seconde préface de l'Olive: 'finissent par ceste grace qu'entre les autres langues s'est faict propre l'épigramme françois.' Pelletier du Mans (Art poétique 1555: 'qu'il doit se faire aparoir illustre en sa conclusion.'

Vers und die Formumbildung wurde das Sonett dann auch zur Behandlung anderer als der überkommenen Stoffe beliebter.

Spenser begann mit einer Übertragung Du Bellayscher Sonette in Blankversen, die er allerdings später zu gereimten umarbeitete. Um die gleiche Zeit wurden die Italiener von den Elisabethanern wieder entdeckt, und wir haben von nun an mit dem doppelten italienisch-französischen Einfluſs zu rechnen. Inhaltlich ist Spenser genau so gebunden wie die Vorgänger und zeitgenössischen Dichter: die fremden Meister werden mehr oder weniger frei paraphrasiert, und im Charakter einer Folge von Liebesgedichten klingt das petrarkistische Vorbild durch. Auch die Widmungssonette, wie sie sich vor der Faerie Queene finden, sind italienischer Brauch und James I. empfahl sie in seiner Poetik dann ausdrücklich.[1]) Dagegen bringt er in den Amoretti eine neue metrische Form, die die Zahl der Reime nach italienischem Vorbild wieder auf fünf beschränkt (statt sieben), ohne jedoch die Gliederung: drei Quartette plus couplet aufzugeben. Seine Form abab bcbc cdcd ee, wenn auch musikalisch fein moduliert und insofern an das italienische Vorbild anklingend, bringt ihn darum dem Petrarkamodell nicht näher, ebensowenig wie die Verwendung des Alexandriners, der sich nach französischem Vorbild einmal in die Schluſszeile einschleicht (XLV). In diesem letzten Fall scheint, infolge der Teilung durch die Zäsur, der Reim auf einen (Halb)vers zu fehlen, was eine Disharmonie unaufgelöst läſst. Nichtsdestoweniger wurde dieser Brauch — der auch in Sidneys Sonetten sich findet (Astrophel 1, 76, 77, 102) — später, besonders von Wordsworth, wieder aufgenommen und wirkte bestimmend. Bei einem Dichter wie Spenser kann die Schwierigkeit der italienischen Form nicht ein Abweichen bedingen, und da die immer wiederholte Beteuerung seiner Zeitgenossen, in Petrarka ein höchstes nachzuahmendes Vorbild zu sehen,[2]) nicht für ein bewuſstes Abweichen sprechen, so

[1]) King James I., A Short Treatise on Verse 1584 (Greg. Smith I, 223): 'For compendious praysing of any bukes, or the authouris thairof, or ony argumentis of vther historeis, quhair sindrie sentences and change of purposis are requyrid, vse Sonet verse, of fourtene lynis, and ten fete in euery lyne.'

[2]) 1591 sagt Sir John Harington: 'In his sweete-mourning sonets the dolefull Petrarke ... seemes to have comprehended all the passions that



müssen wir schon annehmen, dafs sie den Unterschied nicht empfanden, dafs von ihnen folglich das Wesen der Kunstform nicht völlig verstanden wurde. Wenn die gedankliche Scheidung der Zweiteilung nicht aufrechterhalten ist, und zumal durch Enjambement unmusikalisch die abschliefsende Auflösung des Dissonierenden, die man vorausfühlen möchte, verhindert ist, wird die Form insofern sinnlos, als man nicht einsieht, warum nicht noch einige Verse eine Weiterführung ermöglichen sollten.

Allerdings ein Dichter ist dabei auszunehmen, zweifellos der bedeutendste der italienischer Form sich nähernden Sonettdichter, Philip Sidney. Rein künstlerisch betrachtet, ermangeln seine Sonette der melodiösen Kadenz des italienischen Vorbildes (dem in dieser Beziehung Spenser vielleicht näher kam), sie bringen aber selbst in den fremden Originalen nachgebildeten Stücken zuerst eine individuelle Note in die englische Sonettdichtung (vgl. 84: 'High way! since you my chief Parnassus be'; 39: 'Come Sleep . . .' und besonders das bekannteste 31: 'With how sad steps, O Moon . . .'). Durchwegs erstrebt er die korrekte Reimstellung der Quartette (52mal in den 108 Astrophelsonetten abba abba, gegenüber dem nur 15mal vertretenen Kreuzreim), und wenn auch die Reimstellung in den Terzetten freier ist, so nähert er sich doch italienischem Vorbild durch die in über 20 Sonetten verwendete französische (Marotsche oder Lyoner) Ordnung ccd eed. Gerade in diesen Fällen, aber auch sonst, findet sich Gedankenabschlufs vor dem Sestett. Der zyklische Charakter, der dann auch bei Shakespeare stark hervortritt, verhütet, dafs die einzelnen Sonette ihrer Einheit beraubt und zu Strophen einer fortlaufenden Erzählung gemacht werden; vielmehr läfst er sie als Akkorde einer grofsen Grundstimmung erscheinen, vollkommen in sich und doch nicht isoliert. Astrophel-Stella ist so die nächste Parallele zu Petrarka-Laura und besafs auch bei den Zeitgenossen ähnliche Beliebtheit. Aber, und da ist der einzige Punkt der Unvollkommenheit — ein prinzipieller Punkt — (viel wichtiger als der seltene Gebrauch weiblicher Reime, der hier wie bei Shakespeare

all men of that humour have felt.' — 1593 gibt Gabriel Harvey (in Pierces Superrogation p. 61) eine Apotheose Petrarkas und lobt dessen Nachahmung, weil auch 'the noblest Italian, French and Spanish poets have in their several veins Petrarchized.'



mehr zufällig erscheint, und der da, wo, wie bei Shakespeare, ein Sonett mit nur weiblichen Reimen erscheint, eher als Spielerei auffällt) — der Gehalt der Sonette ist nicht originell und ist, denn nur darauf kommt es an, als fremd kenntlich. Wie konnte aber Sidney, der nicht nur in der Apologie, sondern in den Sonetten selbst (15, 74) Nachahmung verwirft, der zudem eigenes Erleben gestaltete, trotz solcher Erkenntnis fremde Ausdrucks- und Gefühlsweise adoptieren? Im Streben nach philosophischer Vertiefung hatte sich das subjektive Gefühl im Sonett Dantes (vita nuova) und Petrarkas zum Gedanken einer alles bewegenden Liebe erweitert, der Ausdruck fand in den Formen, die aus der Mischung von Erotik und Scholastik hervorgingen. Beides war englischem Empfinden nicht kongenial. Es ist müſsig, zu überlegen, welcher Gehalt und ob ein Gehalt anderer Art das Sonett in England als einzig angemessene Form hätte erscheinen lassen können — die Elisabethaner hatten ihn nicht gefunden.

Auch Shakespeare nicht; die Überhitzung und der Drang, intensivstes Leben mit stärksten Akzenten zu geben, was nun einmal zum elisabethanischen Kunststil gehört, hat in der lyrischen Haltung des Sonetts, wo der Dichter in der ersten Person spricht, nicht die groſse Macht der Dramen erreicht, ja auch nicht die Süſsigkeit der anspruchslosen eingestreuten Lieder, beide in ihrer Art vollendet und in einer nicht anders denkbaren Form. Das Sonett ist keine Form des Barock. Der unmeſsbare Fortschritt seit Surrey, dessen Sonettform abab cdcd efef gg durch Shakespeare die Weihe als die Form des englischen elisabethanischen Sonetts erhielt, braucht nicht weiter betont zu werden. Es ist selbstverständlich, daſs bei Shakespeare Kongruenz von Wort- und Versakzent herrscht, und gelegentliche Taktumstellung in künstlerischer Absicht, nicht in Unvermögen begründet ist. Und es ist bezeichnend, daſs auch die Surrey-Shakespearesche epigrammatische Sonettform nicht als solche rein durchgeführt ist, indem nicht nur Enjambement von „Strophe“ zu „Strophe“ stattfindet, sondern öfter der Gedanke des vorhergehenden Quartetts mittelst Enjambements sich in das Schluſsverspaar hinüberzieht (71, 82, 108, 154 u. ö.). Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet ist es besonders die Meisterschaft des Wortes, die das schon oft Gesagte neu erscheinen läſst, und die dem Gedanken völlig

adäquate Äuſserung, die auffällt und die hier, da dies sich auf seine ganze Dichtung bezieht und nicht für das Sonett speziell bezeichnend ist, nicht weiter ausgeführt werden darf. Dann ist es, im Rahmen der Zeit betrachtet, die Abwechslung, die er gegenüber den anderen Sonettfolgen seiner Zeit zu geben vermag, und die Verwendung neuer Themen: die im Kinde fortlebende Schönheit, der rivalisierende Dichter, der Raub der Geliebten durch den Freund.

Könnte aus den bereits öfter erwähnten prinzipiellen Gründen ein Einspruch gegen die Sonettform erklärlich scheinen, so wirkt er als naturgemäſse Reaktion, sofern man, was bisher nicht zum Ausdruck kam, von den Spitzen absieht und zu der breiten Masse der Sonettisten herabsteigt, die jedoch oft, z. B. Daniel, von den Zeitgenossen über Shakespeare und Sidney gestellt wurden. Die Masse der Produktion im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrh. wurde bereits einmal angedeutet, um aber einen wirklichen Begriff zu geben, müſsten wir Seite auf Seite voller Namen aufzählen. Gelegentlich ist eine Perle in dem Wust: Draytons 'Since there's no help, come let us kiss and part ...' oder Barnes (1593 Parthenophil and Parthenope Nr. 66): 'A sweet content ...', dessen Schluſscouplet mit groſser Geste die Summe des Vorhergehenden zieht:

> Whether thou dost in heaven, or earth appear
> Be where thou wilt! Thou wilt not harbour here!

Auch er ist der Dichter eines Sonetts. Es ist überaus bezeichnend für das Verhalten des angelsächsischen Geistes zu der Form des Sonetts, daſs die Zahl der Dichter eines Sonetts so groſs ist; von den obengenannten Drayton und Barnes über Gray und Blanco White's 'To Night' bis zu Meredith's 'Lucifer in Starlight'. Das hohe Niveau elisabethanischer Dichtung gewährleistet dem Suchenden manche Sonettfunde, als Gesamtmasse betrachtet ist die Sonettdichtung aber — um einen Ausdruck im Geschmack jener Zeit zu prägen — eine Schule des Plagiats. Die Opposition, die sich allerdings gegen das Sonett statt gegen die Sonettisten wendete, ist nur zu verständlich. Harrington mag schon den 'sugared taste' der Modesonette nicht, Shakespeare bringt Ausfälle und Ben Jonson äuſserte sich zu Drummond of Hawthorndon (einem der über dem betrüblichen Niveau stehenden Sonettisten

übrigens) dafs er 'cursed Petrarch for redacting verses to sonnets, which he said were like the tyrant's bed, where some who were too short were racked, others too long cut short' (D. of H., Conversations p. 4). Es ist das der ewige Vergleich des Sonetts mit dem Prokrustesbett, der bei allen Sonettgegnern wiederkehrt von Benedetto Menzini und Gravina über Boileau zu Bodmer und Herder. A. W. Schlegel gab die einzige Entgegnung darauf: 'Der Vorwurf verdient keine Widerlegung, denn diese Einwendung pafst eigentlich ebensogut auf alle Versifikation, und man mufs, um sie zu machen, ein Gedicht wie ein Exercitium ansehen, das erst formlos in Prosa entworfen und nachher schülermäfsig in Verse gezwungen wird. Solche Menschen haben freylich keinen Begriff, wie die Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter ist, und gleich bei der ersten Empfängnis eines Gedichtes, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich ist.' (Vorlesung Berlin 1803/4, abgedruckt bei Welti S. 243). Aber wir zweifeln, ob diese Verteidigung den Kern traf, ob nicht von einer höheren Warte aus der Vorwurf doch zu Recht bestand, insofern als die dichterische Konzeption in der Sonettform und also die Einheit von Gehalt und Form, doch nur in den seltensten Fällen verwirklicht war. In unserem Falle natürlich nur soweit es England betraf.

Bei einem Rückblick auf die elisabethanische Sonettdichtung mufs dies der beherrschende Eindruck sein, und es ist bezeichnend, dafs die Bedeutung der grofsen Dichter Shakespeare, Spenser, ja selbst Sidney, nicht auf ihrer Sonettproduktion, sondern auf anderen Dichtungen beruht. Auch haben sie nur einen kleineren Teil ihrer dichterischen Kraft der Sonettdichtung gewidmet — also ganz anders als Italien, anders auch als Frankreich. Die zahlreichen Dichter aber — die Daniel, Constable, Barnes, Lodge (der Oberplagiator), G. Fletcher, Barnfield, Tofte, Griffin (um von Geringeren zu schweigen), — die sich des Sonetts mehr oder weniger als Hauptäufserungsmediums bedienten, erstickten unter der oft rohen und ungefügen Nachahmung einer fremden Haltung die Äufserung jenes Geistes der Zeit, auf deren ungebrochenem Ausdruck in anderen Dichtungsformen der Glanz der elisabethanischen Literaturepoche beruht. Immerhin, das englische Sonett, der Surrey-Shakespearesche Typ, war geschaffen; dafs

auch diese Form nicht Form im höchsten Sinne war, bewies die kommende Zeit durch die verhältnismäſsig spärliche Nachfolge (bewies — vielleicht — auch schon das Wyatt-Sidneysche Verständnis für den organischen Bau des italienischen Sonetts). Wir können zur Erklärung der Mängel dieser dichterisch leichter zu bewältigenden Form, die im Zeitalter Elisabeths und Jakobs I. die herrschende blieb, noch zum Schluſs die Starrheit betonen, die in dem invariablen Schluſsreimpaar liegt, die es schwerer machte, den Formrhythmus als den jedem einzelnen Sonett natürlichen und angemessenen erscheinen zu lassen, hervorgehend aus dem das jeweilige Sonett schaffenden Gedanken oder Gefühl. Die einem Meister anheimgestellte Variationsmöglichkeit der dreireimigen italienischen Terzette, je nach der Beschaffenheit des Themas, die dem wartenden Ohr den erlösenden Reim möglichst bald bieten kann cde cde, oder ihn herb an den Schluſs verlegen kann cde edc,[1]) ist im „englischen Sonett" beschränkt, ja eigentlich nicht vorhanden. Sicher lag darin einer der Gründe, weshalb man in nachelisabethanischer Zeit immer wieder eine Annäherung an das italienische Schema versuchte.

In nachelisabethanischer Zeit, d. h. in der Zeit der Romantik, denn im 17. Jahrh. starb das Sonett vorerst. Die alte Anschauung 'some thinke that all Poemes (being short) may be called Sonets' (Gascoigne) gewinnt an Boden und Nicholas Breton bezeichnet sogar ein 34strophiges Gedicht als Sonett (1604 in Miscellany: The Passionate Shepheard). Nur einzelne Nachzügler tragen einen Silberglanz: neben Hawthornden, Donne und Milton. Formell bedeutet Donne wenig, er reproduziert mit Vorliebe die Wyattsche Form abba abba cdd cee. Daſs er den Schluſs aber nicht als Terzette auffaſste, sondern auch ihm das Reimpaar der Schluſs war, zeigt die zweite Lieblingsform cdcd ee. Seine Bedeutung liegt mehr im Gehalt, liegt darin, daſs er religiöse Sonette schrieb, während umgekehrt bei Milton das formale Element, auch für die Nachfolge, von Wichtigkeit ist. Trotzdem sein Sonett der inneren

[1]) Für die Italiener hatte das Sonett — diese nur scheinbar starrste aller Formen — nichts Steifes. Es hatte ein gut Teil lyrischen Charakters und man hat oft betont, daſs Dantes Sonette viel freier wirkten als die Kanzonen, unter deren Pomp die subjektive Empfindung viel eher verschwand.

Struktur und dem Tempo nach durchaus englisch ist, setzt er nicht das Shakespearesche Sonett fort (das findet erst bei Keats ein Echo). Er wählt auch andere Themen; neben dem mächtigen Zorn von 'Avenge O Lord, thy slaughtered saints' sind es die italienischen Themen des Freundschafts- und Lobsonetts, nicht aber des erotischen. Italienisch ist auch die Form. Von seinen 18 englischen Sonetten endet nur eins (XVI) mit einem Reimpaar; seine Hauptform — von den völlig korrekt gebauten Quartetten abgesehen — ist cdc dcd in zweireimigen und cde cde in dreireimigen Terzetten.[1]) Diese äufsere Form hat jedoch keine innere Entsprechung, über die Hälfte seiner Sonette hat syntaktisches Enjambement der beiden Teile, ja eine Gegenüberstellung einer logisch abgeschlossenen Oktave und eines ebensolchen Sestetts ist nirgends — (aufser VII: 'How soon hath Time ...'); der Gedanke wird fortlaufend entwickelt. In sieben Sonetten stehen die beiden Schlufszeilen dem Sinne nach genau so gesondert wie im Surrey-Shakespeareschen Sonett. Diese Nähe und Ferne von Petrarkaschem Muster erklärt sich durch seine dichterische Veranlagung ebenso wie durch sein Vorbild: Giovanni della Casa.[2])

Inzwischen war nämlich auch in den romanischen Ländern eine Weiterentwicklung der Form vor sich gegangen. Die französische Epigrammatisierung, die in dem Sonett nicht mehr die künstlerische Darstellung eines Gefühls oder Gedankens gab, welche in den Terzetten harmonisch ausklingt, sondern eine künstliche Spannung, die in einer Pointe befriedigt wird, hatte auf Italien zurückgewirkt. Das Sonett Marinos und Guarinis ist nicht mehr das Tassos. Im 17. Jahrh. wurde das

---

[1]) Die Untersuchung aller Miltonschen Sonette zeigt folgendes Ergebnis: 7 Sonette vom Typ cdc dcd; 5 vom Typ cde cde; 4 vom Typ cde dce. Daneben andere Formen (zweimal cdd cdc, einmal cdc eed, dreimal — die italienischen Sonette mit Reimpaar — cdc dee, einmal [XVI] cdd cee). Also 16 von 23 in den üblichsten italienischen Formen (vgl. S. 4 Anm. 1).

[2]) J. S. Smart (The Sonnets of Milton, Glasgow 1921) hat nachgewiesen, dafs Miltons Ausgangspunkt nicht das Petrarkasonett war, das er demnach auch nicht umstiefs, sondern Giovanni della Casa († 1556), dessen Sonette Milton 1629 in Cambridge kaufte. Gerade bei Casa findet sich das Enjambement häufig. Das ist natürlich nur eine Parallele. Die Begründung liegt tiefer. (Vgl. dazu: Hübener, Die stilistische Spannung in Miltons P. L. Halle 1913.)



Sonett zur Form für alles, wurde das Sonett auch wieder der Ausgangspunkt für alle die Spielarten, die in der primitiven Zeit schon aufgetaucht waren, wurde es — seines Charakters entkleidet — sogar statt der Ottava zur epischen Dichtung verwandt (Crescimbeni). Führte das in Italien und Frankreich zu einer ablehnenden Stellungnahme, so hatte diese um so leichteren Sieg in England oder gar in Deutschland, wo trotz Fischarts erstem bewufsten Versuche einer Einführung und G. R. Weckherlins befähigterer Nachfolge ein Opitz über den Reimen eine innere Proportion vergifst, und wo eine Kongruenz und Einheit von Gehalt und Form noch in weit geringerem Mafse als in England erreicht worden war. So ist dann im 18. Jahrh. das Sonett bei allen Völkern in Mifskredit geraten. Wir brauchen — um uns auf die englische Literatur zu beschränken — nicht erst Stellen aus Pope und Johnson anzuführen (vgl. Havens p. 521 ff.); für die Zeit der Aufklärung, die allzu bereit war, die „schöne Form" gleichzusetzen mit „konventioneller Beschränkung", ist das Sonett gerade um seines Wesens und seiner Vorzüge willen so tot, dafs nur wenige überhaupt die Stimme gegen das Sonett erheben. Keiner, weder Waller, Cowley, Marvell, Dryden, Pope, noch Young, Thomson, Goldsmith, hat Sonette geschrieben. Nach schüchternem Neuauftreten bei Thomas Gray (der auf den Tod seines Freundes West ein bis auf den Kreuzreim italienisch-korrektes Sonett schrieb), Thomas Edwards, B. Stillingfleet, John Bampfylde und Thomas Warton leitet ein geringerer Dichter — William Lisle Bowles (1762—1850) — zu Ende des 18. Jahrh. (1789 erste Sammlung von 14 Sonetten) die Wiederbelebung des Sonettes ein, in der Shakespeareschen und in italienisch-korrekteren Formen. Aus dessen Händen hat es dann die Romantik empfangen: Coleridge, Southey, Wordsworth.[1])

[1]) Die genauen Verhältnisse werden dargelegt von Havens, The Influence of Milton on English Poetry. 1922. pp. 478—548 und Bibl. p. 685 ff.). Die geringe Rolle des Sonetts im 18. Jahrh. (1660—1740) erhellt aus Havens' Feststellung: 'only 13 persons are known to have used the form between 1660 and 1740 ... All their productions are on either the Elizabethan or the Italian model, and none of them seems to have had any connection with those that followed.' Da aber nach 1740 eine gewisse Mode des Sonettschreibens einsetzt, verlohnte sich eine genaue Untersuchung des Sonetts des 18. Jahrhs. Havens kommt zu dem Schlufs, dafs wir erstens

Die teilweise Rehabilitierung des Sonetts in der Zeit der Romantik geschieht zuerst in den germanischen Ländern, wogegen Frankreich, wo, unter dem Einflußvon Wordsworth, Sainte-Beuve zuerst wieder der Sonettform sich zuwandte, bis zum ersten Band des Parnasse Contemporain (1866) oder zumindest bis Baudelaire (1857 Fleurs du Mal) vorerst ganz ausscheidet.[1]) Und unter den germanischen Ländern geht Deutschland voran. Denn während hier in A. W. Schlegel ein glänzender Theoretiker — und nicht nur Theoretiker — und dann in Platen ein Meister des Sonetts (1826 Sonette aus Venedig) erwuchs, hat die englische Romantik — ja selbst die viktorianische Epoche, wenn wir die Rossettis ausnehmen — keines Dichters Kraft voll in dieser Kunstform sich aussprechen gehört. Zwar wenn wir Coleridges Worte lesen: 'I cannot write without a body of thought' und kurz darauf: 'my sonnets ... are among the better things I have written' (Letters ed. Hartley Coleridge, Ld. 1895, p. 112), ist man versucht, an Schlegel zu denken, der das Sonett zur hauptsächlichsten Form seiner lyrischen Didaktik machte, in dem allgemeingültige Wahrheit in individueller Auffassung plastische Gestalt gewann, der das Sonett der Romantiker zur Poesie gewordenen Philosophie

---

den Miltontyp und zweitens den Haylay-Smith-Williams-Typ zu unterscheiden haben, die dann Bowles gewissermafsen kombinierte. Alle diese Sonette glaubt Havens vom früheren Sonett abgrenzen zu können, weil sie nicht ein Empfinden gestalten ('not spun out of the poet's inner consciousness'), sondern von irgendeinem äufseren Ereignis, Ort, Person usw. hervorgerufen sind. Havens glaubt sie deshalb (m. E. mit unzureichender Begründung) als auf Milton basierend ansehen zu können.

[1]) Vgl. Jasinski a. a. O. Lamartine, Vigny, Hugo ... ni par leur génie, ni par leur technique, dirigés vers le sonnet (p. 192 ff.). Le retour au sonnet fut l'œuvre de Sainte-Beuve (gleichmäfsig unter dem Einflufs der Pleiade und Wordsworths p. 194). Entre 1830—40 le sonnet se montre, soigné mais rare (Gautier nur drei in Ausgabe von 1830) p. 200 ff. 1857 importance capitale: Baudelaire (44 Sonette unter den 100 Gedichten der Fl. d. M. p. 267). 1858 Leconte de Lisle ... avec lui le sonnet ... devait s'imposer à l'attention des jeunes gens (p. 211). Entre 1857 et 1866 les sonnets connaissent guères de loi (p. 234). Le retour à la régularité fut l'œuvre du Parnasse Contemporain. Dès lors l'histoire du sonnet va être celle de la poésie elle-même (p. 213 ff.). Die äufsere Form bleibt die traditionell-französische: abba abba ccd eed (ede). Baudelaire hat einmal die Terzette vor die Quartette gestellt, solche Versuche sind indessen in Frankreich verhältnismäfsig selten.

stempelte.[1]) Damit war ein, deutschem Empfinden konformer, Gehalt als Ersatz des italienischen gegeben und folglich die Möglichkeit eines deutschen Sonetts. Die Präzision der Form: Verdrängen der Trochäen durch fünffüfsige Jamben, Alleinherrschaft des weiblichen Reims, Betonung der Zweiteiligkeit, inhaltliche Konzentration und Begrenzung erfolgte natürlich.[2]) Anderseits gelang Goethe eine Nationalisierung des Sonetts erotischen Inhalts vermöge des symbolischen Zuges, der Subjektivstem Ruhe, Allgemeingültigkeit, Gröfse verlieh. Beides war in England nicht der Fall. Coleridge, von dem wir ausgingen, vermochte den dichterischen Gehalt nur in einer dem Sonett fernerstehenden Form zu konzipieren — er sagte 'respecting the metre of a Sonnet the writer should consult his own convenience' (Pref. Poems 1797) — und der neue Gehalt, der als „beschreibendes Sonett" bei Wordsworth beherrschend auftritt, ist gerade der Sonettform wenig adäquat. Deshalb auch die immer wiederkehrenden Versuche, das als Muster anerkannte italienische Vorbild zu modifizieren: Coleridge bringt in Work without Hope ein Schema: ababbb ccddeeff mit scharfem Einschnitt nach dem 6. Vers. Man mag das als vollkommenes Gedicht ansehen; die Ferne von der Sonettform wird einem deutlich, wenn man, wie Watts-Dunton sagt, eine grofse Folge, Zeile für Zeile, nach dem Work-Without-Hope-Schema gebauter Gedichte sich vergegenwärtigt. Southey stellt einmal die Terzette vor die Oktave oder sucht, den Einschnitt in die Mitte (nach dem 7. Vers) zu legen (aabccbd deedeaa), wodurch er nicht sowohl die Grazie der kleinen romanischen Formen erreicht (à la triolet und rondeau) als vielmehr — trotz des in der englischen Sprache fast gebotenen Verzichts auf den weiblichen Reim — dem Reimgeklingel des schlechten deutschen Romantikersonetts sich nähert, — jedenfalls aber das wahre Wesen des Sonetts nicht zum Ausdruck bringt. Wordsworth

[1]) Das Sonett 'steht auf dem Übergang vom Lyrischen zum Didaktischen', drückt 'die durch Philosophie gesteigerte und so auch in Poesie übergehende Selbstanschauung des Geistes aus'.

[2]) Bürger sagt: 'Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonett in Prosa aufzulösen, so müfste es einem schwer werden, eine Sylbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben oder anders zu stellen, als alles das im Verse steht. Ja sogar die ... Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im ganzen stehen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhalts willen, unentbehrlich'.



erneuert den Spenser-Sidney-französischen Abschlufs durch den Alexandriner, Keats will den "pouncing rhymes" aus dem Wege gehen und eine neue Form schaffen, dem Geiste der englischen Sprache mehr entsprechend mit dem Reimschema: abca bdea bce fef[1]) und kaum angedeutetem syntaktischen und logischen Einschnitt, ohne dafs man darüber Besseres sagen könnte als oben anläfslich Coleridges gesagt wurde. Shelley endlich repräsentiert den Höhepunkt der Auflösung des italienischen Sonetts, indem er in der Ode to the West Wind fünf 14zeilige Abteilungen — in seinen Augen wohl eine Art Sonette — zusammengestellt, ausgerechnet in der unaufhaltsam strömenden Form der Terzinen, deren abschliefsendes Reimpaar dreimal mit dem Schrei 'O Hear!' dissonierend endigt, der erst in den letzten beiden Abteilungen zu Resignation, ja zagem Hoffen gemildert ist, die unerhörte metrische Bewegung aber eher weiterschwingen läfst als zu einem Schlusse führt. Die Versuche sind damit nicht zu Ende. Meredith sucht in den 16zeiligen Gedichten von Modern Love einen Sonettersatz, Swinburne baut trochäische Sonette und andere Variationen, Blunt will bewufst ein neues Sonett schaffen usw. Abgesehen von jedem ästhetisch-theoretischen Urteil, beweist die Tatsache, dafs keine der neuen „Sonett"erfindungen sich hielt und Nachfolge fand, die Superiorität des italienisch-korrekten Sonetts. Und die Wirkung der Petrarkaschen Sonettfolge mufste angesichts solcher Versuche fast geheimnisvoll erscheinen und es ergab sich die Konsequenz, entweder ganz abzugehen vom italienischen Sonett oder es nachzuahmen. In der Tat haben Coleridge, Southey, Shelley kein einziges streng italienisches Sonett geschrieben — zu beachten ist auch, dafs die volkstümlichen Bestrebungen und die Sturm-und-Drang-Bewegung, die in der Romantik vertreten sind, die Sonettform nicht als konform emfinden können — und anderseits ist die Renaissance des streng italienischen Sonetts fortan bewufste

[1]) Keats, Works ed. Buxton Forman, 1901, V, 58f.: 'I have been endeavouring to discover a better Sonnet Stanza than we have. The legitimate does not suit the language over well from the pouncing rhymes — the other (d. h. das englische Surrey-Shakespeare-Sonett) appears too elegiac — and the couplet at the end of it has seldom a pleasing effect. — I do not pretend to have succeeded — it will explain itself. Folgt Sonett: 'If by dull rhymes our English must be chained ...'



Tendenz, wie es sich auch in dem Shelley-Keats-Huntschen Wettbewerb ausspricht.[1]) Die grofsen Sonettisten brachte allerdings nicht die Romantik, sondern erst die viktorianische Epoche.

Indessen hat die Romantik durch Wordsworth eminent anregend gewirkt; schon durch die Masse der Produktion. (Wordsworth hat über 400 Sonette geschrieben.) Wordsworths Streben nach italienischer Form steht aufser Zweifel (Quartette fast stets abba abba, öfter allerdings im zweiten acca), da er jedoch in dem Sonett auf das Sonett 'Scorn not the sonnet ...' das Schema abba acca ded dee hat und die beiden Teile durch Enjambement bindet (vgl. dagegen Schlegels 'Zwei Reime heifs' ich viermal kehren wieder ...'), so ist das Betonen der überaus zahlreichen unitalienischen Variationen (die 30 Duddon-Sonette haben 22 Varianten!) und der Umbildung der zyklischen Natur zu einer fortlaufenden Reihe mehr am Platz. Besonders die Ecclesiastical Sonnets sind reich an Beispielen, dafs ein aus dem Zusammenhang gerissenes Sonett unverständlich wird und also seines Sonettcharakters entkleidet ist. Dafs, wobei er sich auf Milton berufen konnte, die Trennung der Teile durch Gedankenabschnitt nicht ein hervortretendes Merkmal sein konnte, ist damit schon erklärlich, ist um so näher liegend, als das Neue, was Wordsworth bringt, das beschreibende Sonett, schon stofflich wenig Handhabe bot zu einem der in sich beschlossenen Oktave logisch gegenübergestellten Sestetteil. Auch ein äufserlich tadelloses Sonett wie 'Sole listener Duddon ...' und manche andere derselben Serie, die den syntaktischen Einschnitt nach der Oktave wahren, die aber von der ersten bis zur letzten Zeile strukturlos fortlaufen (Schlegels „fortplätscherndes Wasser"), sind bei der Mifsachtung der inneren Form des Sonetts nicht recht als solche anzusprechen. Der Gedanke könnte ebensogut noch einige Zeilen weitergesponnen werden, ebensogut einige Zeilen früher abbrechen. Wenigstens ist das, wo wir Sonettgesetzmäfsigkeit erwarten, unser unabweisbares Gefühl (das natürlich, wo es rein lyrische Gesetzmäfsigkeit

[1]) Dieser Wettbewerb, das Sonett 'To the Nile' mufs als Bedingung die strenge italienische Form gehabt haben (insofern ist im obigen bei Shelley eine Ausnahme zu machen), zeigt aber auch, dafs die Sonettform am wenigsten Shelley, eher Keats, am ehesten Hunt, dem geringsten Dichter, kongenial war.



erwartet, auch eine Form wie Shelleys Euganean Hills als ihr Gesetz erfüllend willig anerkennt). Ein Gedicht aber, dessen Form nicht als notwendig empfunden wird, das überhaupt den Gedanken an eine andere eventuell mögliche Form aufkommen läſst, ist eigentlich ein Unding.[1]) Aber auch wenn man zugibt, daſs Wordsworth in seinem Bestreben 'to aid in giving that pervading sense of intense unity in which the excellence of the sonnet has always seemed to me to consist' oft das Wesen des Sonetts verletzte, geben wir zu, daſs die Mehrzahl seiner Sonette heute unlesbar sind, sein Verdienst ist, das italienische Sonett wieder eingeführt zu haben, und auf ihn folgten Keats und die Rossettis. Sein Ruhm als Dichter beruht wesentlich auf seinen Sonetten. Als prophetischer Äuſserung fähige Form war es ihm — allerdings nur in gewissem Sinne — kongenial, und eine schmale Auslese enthüllt eine erstaunliche Vielheit der Themen und vollendete Muster seines Wordsworthschen Sonetts,[1]) demzufolge er stets zu den groſsen englischen Sonettisten gezählt wird.

Übergehen wir Hunt[2]) und Byron — auch Byron, obwohl seiner klassizistischen Poetik nach kein Freund der Form, hat

[1]) Tomlinsons Urteil (p. 76f.): 'Take almost any of Wordsworth's sonnets, it will not be found to contain a proposition, a proof, and a conclusion, but a meditation or a thought, or more often a description exquisitely expressed in 14 lines ... why not in 20? or, in some cases, still better, in 10?' wird der Bedeutung des Sonettisten Wordsworth nicht gerecht, zudem bietet ein Sonett wie 'The World is too much with us' z. B. eine genau durchgeführte logische Struktur: der Gedanke des ersten Quartetts, daſs wir der Natur entfremdet sind, wird im zweiten Quartett durch ein spezielles Beispiel belegt ('proposition and proof') und — allerdings mit Teilung in der Mitte der Zeile — gegenübergestellt der 'conclusion', dem Sestett, das in lebhafterer Bewegung ein der Natur offen stehendes Herz feiert.

[2]) Hunt hatte kraft seiner weniger ausgesprochenen dichterischen Individualität, die wirklich in der Sonettform konzipierte Gedichte auch bei ihm selten entstehen lieſs, eine groſse Einfühlungsgabe für diese Dichtung. Er ist so beinahe der einzige englische Sonettheoretiker jener Zeit: 'As every lover of music is sensible of the division, even of the smallest air, into two parts, the second of which is the consequent or necessary demand of the first; and as these parts consist of phrases and cadences, which have similar sequences and demands of their own; so a sonnet, being a long air or melody, becomes naturally divided into two different strains, each of which is subdivided in like manner; and and as quatrains constitute the one strain and tercettes the other, we are to suppose this kind

korrekte Sonette geschrieben — und betrachten wir als letzten der Romantik, der jedoch weder sein Bestes im Sonett gab, noch ihm seine volle Kraft widmete, Keats. Obwohl sein Werk noch nicht 30 Sonette umfaſst, hat er ein inneres Gefühl für das Wesen der Form besessen und in organischer Weiterbildung eine neue leise Epigrammatisierung gegeben, die in einer anderen Literatur viel später ein Hérédia zur Virtuosität steigerte, in einer abschlieſsenden visuellen Phantasie, einem von lyrischem Gefühl gesättigtem Bild, wie es — um ein Beispiel zu nennen — grandios in 'On first looking into Chapman's Homer' die Vision des einsamen, nach neuen Welten spähenden Cortez 'silent upon a peak in Darien' ist. Alle seine Sonette sind unter dem Primat des Visuellen konzipiert, das Gedankliche ist im Emotionalen verborgen, das seinerseits im Bilde mitschwingt und es zum Ausdruck des durch Worte Unaussprechlichen macht. So fügt im letzten 'Bright Star' die Melodie des Sonetts im Spiegel des Sterns im Wasser, des Schnees, der Brust der Geliebten ewiges Sein und ewiges Vergehen ineinander. Auſsergewöhnlich wie Keats Befähigung für die Sonettform und deren Anpassung an die innere Struktur war — auch die leichteren: 'The poetry of earth is never dead' oder 'To one who has been long in city pent' zeigen das immer wieder — bezeichnend ist, daſs er für das Tiefste, das er zu sagen hat, zur Surrey-Skakespeareschen Form des englischen Sonetts greift, z. B. 'When I have fears that I may cease to be.' Hier nochmals, wie bei Shakespeare, wird deutlich, sowohl daſs dies eine Form eigener Gesetzmäſsigkeit ist, wie daſs sie von der italienischen in geistiger Haltung, Melodie und metrischem Schema völlig verschieden ist. — Damit schlieſst die (wenn wir von der Warton-Bowlesschen Vorstufe absehen) erste Etappe der Sonettdichtung des 19. Jahrhs., gipfelnd in Wordsworth und Keats. Es beginnt die zweite, deren Höhepunkt und Abschluſs Dante Gabriel und Christina Rossetti bilden.

Die Rossettis sind nicht die einzigen Sonettisten dieser Epoche, wie ja fast jeder Dichter des 19. Jahrhs. Sonette geschrieben hat. Da aber nicht das einzelne Sonett wiegt,

sof mnical demand the reason why the limitation to fourteen lines became, not a rule without a reason, but a harmonious necessity.' (The Book of the Sonnet. Ld. 1867. I, 12f.)



sondern die Serie (oder auch das allgemeine Niveau) — nur in diesem Fall spricht der Dichter sein Bestes im Sonett aus, ist das Sonett die ihm angemessene Form —, können Browning, Tennyson, ja selbst Swinburne, die alle nicht viel in dieser Form schrieben, unbeachtet bleiben. Bezeichnend ist durchweg das Erstreben strenger italienischer Form; zeitlich etwa zusammenfallend mit den ähnlich gerichteten Bestrebungen in Frankreich (s. o.), wenn auch kaum von dort angeregt. Als Beispiel kann Matthew Arnold genannt werden, der in den New Poems von 1867 ausschliefslich korrekt gebaute Sonette hat.[1]) Ähnlich liegen die Verhältnisse sowohl bei den geringeren Dichtern, die sich der Sonettform bedienten, wie bei den Meistern. Allerdings haben wir gerade da neben Rossetti — und das ist der Grund, weshalb oben die Rossettis als Repräsentanten genannt wurden — Sonettzyklen, die für eine ausschliefslich am italienischen Schema orientierte Darstellung aufser Betracht gelassen werden könnten, die jedoch für die Geschichte des Sonetts in England von Bedeutung sind. Damit meine ich weniger die Zyklen von Charles Tennyson-Turner oder Hartley Coleridge, als die Sonnets from the Portuguese Elizabeth Barret-Brownings. Dafs ihr wie Wordsworth, wie Swinburne, wie früher Wyatt und Surrey der Zwang der Form ein heilsamer war, Verworrenheit klärte, „himmlische Längen“ beschnitt und Gautiers 'cothurne étroit' zu rechtfertigen schien, kümmert uns hier weniger. Dagegen sind zwei Punkte hervorzuheben: erstens (womit natürlich kein Werturteil über die Dichtungen abgegeben werden soll) die Sonnets from the Portuguese sind im strengen Sinn keine Sonette. Obwohl sie sämtlich das korrekte italienische Reim-

[1]) Die New Poems enthalten 14 Sonette, diesen stehen 13 frühere gegenüber, die freier gebaut sind. Immerhin haben von der Gesamtzahl der Sonette (27) 15 in den Quartetten abba abba (+ einmal baab im zweiten Quartett), 5 haben im zweiten Quartett einen neuen Reim acca (+ einmal caac), nur 5 haben 4 Reime. — Die Terzette sind freier, meist haben sie eine der italienischen Varianten. Eine gewisse Vorliebe für eine der französischen ähnliche Reimstellung ist jedoch bemerkbar, so dafs ein Reim nur in einem Terzett auftritt cdc ede oder cdd ece u. ä. Nur drei von den 27 sind englische Sonette mit drei Quartetten und Reimpaar. Von diesen abgesehen, findet sich nur viermal Enjambement der Teile, die fast stets syntaktischer und logischer Einschnitt trennt. (In den New-Poems-Sonetten ist das nur einmal nicht der Fall.)



schema wahren, verwirklichen höchstens drei (I, IV, XIII) die Idee des Sonetts, gerade die hat man aber kaum je als vollkommenste angesprochen. Diejenigen, die die Kritiker immer wieder hervorheben (V, XIV, XXII, XLIII, dazu 'I tell you hopeless grief is passionless') sind gewiſs unvergleichliche Gedichte, aber die gleichmäſsige Fortführung des Gefühlsausdrucks und das völlige Fehlen der die Zweiteiligkeit begründenden Wendung (besonders deutlich XXVIII, XXXVIII, XLII) läſst das äuſsere italienische Sonettschema als nicht von der inneren Struktur erfordert, als unorganisch erscheinen.[1]) Das Ohr empfindet die scharfe metrische Scheidung durch den Reim als störend für das ungeteilt fortlaufende Gedicht; ist die Teilung im Druck durchgeführt, nimmt das Auge daran Anstoſs. Mit dem Wert der Dichtung als solcher hat all das nur mittelbar zu tun. Ebenso steht es mit dem anderen, um dessen willen den Sonnets from the Portuguese jedoch eine eminente Bedeutsamkeit in unserm Zusammenhange zukommt. Es ist betont worden, daſs der Zyklus unter zu hoher Spannung stehe, daſs ein alleiniges Vorherrschen des rein Emotionalen der ein Kontemplativ-Emotionales erfordernden Sonettform widerspreche — es ist vielmehr zu betonen, daſs die Sonette modern sind. Die persönliche Note, die erstmals in Grays Sonett auf West durch die Queen Anne Diktion den Ausdruck rein persönlicher Trauer hindurchklingen lieſs, ist hier alleinherrschend geworden. Die Sonette sind so persönlich, daſs man fast peinlich persönlichst-innerlichstes Fühlen ausgesprochen hört. Sie sind gegenüber dem romantischen Sonett Rossettis in Wurzel und Wesen völlig modern, und die groſse Entwicklungslinie geht von hier aus über die sonettartigen Gedichte von Merediths Modern Love zu Wilfrid Scawen Blunt, der in Proteus (Love Sonnets of Proteus 1898) und Esther (Esther, Love Lyrics, and Natalia's Resurrection 1892) mit

[1]) Insofern fallen diese Sonette eigentlich unter das Verdikt, das Corson (A Primer of English Metre, Boston 1893, p. 146 ausspricht: 'There are hundreds of English sonnets which have the two distinct rhyme schemes required, while there is no turn or change in the subject matter of the sestet from that of the octave. In such case they are without any organic significance. They have nothing to do with the constitution of the poem ... The poet has simply adopted the normal number of verses and the rhyme-schemes of a poetical art-structure, which are not called for by the character of his composition.'

erbarmungsloser Ehrlichkeit und folglich in realistischer Alltagssprache, Liebesirren und Liebesleid im Sonett formte. Nackt und rücksichtslos, aber mit grofser Kraft hat damit zuerst der Realismus des Sonetts als Ausdrucksmediums sich zu bedienen versucht, allerdings vorerst ohne bedeutendere Nachfolge.

Ist so die literaturgeschichtliche Bedeutung des Elisabeth-Barret-Browningschen Sonetts weit ausgreifend, so ist Rossetti der abschliefsende Vollender des romantischen Sonetts. Sein Sonett läfst sich in nichts mit dem elisabethanischen vergleichen, dessen raschen Ablauf Swinburnes Sonette viel eher spiegeln; zu der einfachen monosyllabischen Diktion des von Rossetti als 'the finest Sonnet in the language' bezeichneten Draytonschen 'Since there's no help ...' bildet das seine, dessen jedes Wort durchtränkt ist von Rossettischem Geist und Rossettischer Kunst den gröfsten Gegensatz. Wie Swinburne den Eindruck gibt (Essays and Studies, 1911, p. 65): 'Mailed in gold as of the morning and girdled with gems of strange water the beautiful body of a carven goddess gleams through them tangible and taintless without spot or default.' Sein Sonett läfst sich auch in nichts mit dem klassischen Stil vergleichen; man halte Milton's 'Methought I saw my late espousèd saint' gegen Rossettis 'Without Her'. Überhaupt hat sein Sonett wenig englische Tradition in sich; dafür wie für seine Meisterschaft in dieser Form ist seine italienische Abstammung die Voraussetzung. Auch das ist ein Kriterium für die Stellung des englischen Geistes zum Sonett. Niemand vor ihm hatte den Klang des italienischen Sonetts so ins Englische zu übertragen vermocht (wofür in gleicher Weise auch seine Übersetzungen Zeugnis ablegen); selbst ein so englischer und leicht absprechender Kritiker wie Saintsbury urteilt, dafs er aufser den Rossettischen kaum englische Sonette in Petrarkistischer Form kenne, 'which do not either ring somehow false, or, as in Milton's case and some of Wordsworth, ring true, but with an effect which is not entirely that of the pure sonnet.' Rossetti beherrscht die Form souverän, so souverän wie Shakespeare die Surreysche Form des englischen Sonetts, und er ist der einzige aller englischen Dichter, welcher das Sonett zu seinem Haupt-Ausdrucksmedium machte, der in der Masse, im Totalniveau Vollendung erreichte. Er schrieb über 300 Sonette

(die Übersetzungen mitgezählt), durchweg in dem italienischen Schema nahestehender Form. In dem italienischen nahestehender Form; denn es läſst sich manche Abweichung vom strengsten Schema feststellen: beinahe ein Drittel (46) von der Gesamtproduktion (143 Originalsonette) haben in der 6./7. Zeile einen neuen Reim, ein Sechstel (25) endet mit Reimpaar, zwei haben rima alternata und zehn sind fortlaufend gedruckt zum Zeichen, daſs die Pause nach dem 8. Vers gestrichen ist. Eine genaue Untersuchung der im House of Life vereinigten Sonette zeigt eine bewuſste Entwicklung von den italienischen und z. T. auch französischen metrischen Vorbildern — vielleicht unter dem Einfluſs des Englischen in ihm — zu einer eigenen Form, die im Rossettischen Reimschema des Sestetts cdd ccd ihren deutlichsten Ausdruck hat. $^2/_3$ aller zweireimigen Sestette (über die Hälfte der Rossettischen Sonette sind vierreimig) haben diese Form. Sein Sonett hat also das Favoritschema: abba abba cdd ccd. Der inneren Struktur nach haben etwa $^3/_5$ streng italienischen Charakter, ein weiteres Fünftel nähert sich trotz italienischer Form einer englischen Struktur, ein letztes Fünftel hat entweder keine Zweiteilung oder entspricht dem englischen Typ.[1]) Trotzdem ist als Gesamteindruck der Geist des Rossettischen Sonetts vorherrschend italienisch. Man stelle seine mit Reimpaar endigenden Sonette den elisabethanischen gegenüber; der Höhepunkt liegt am Schluſs der Oktave, die Bewegung ist im Sestett aufgefangen (Venus Victrix z. B.). Er kann sich sogar der Künstlichkeit des Binnenreims hingeben (Sibylla Palmifera z. B.),

[1]) Im House of Life sind 60 zweireimige Sestette, 41 dreireimige. Letztere haben 11mal das Schema cde cde, 15mal cdd cee. (Brief an Hall Caine: 'You speak with great scorn of the closing couplet in sonnets. I do not certainly think that form the finest, but I do think this and every variety desirable in a series, and have often used it myself.') Dabei ist eines zu beachten: Rossetti, der die Oktave als Ganzes empfindet (Reime der Oktave greifen nie ins Sestett über), empfindet gleicherweise das Sestett als Ganzes (die Terzette sind im Druck nie abgesetzt). Das einheitliche Sestett läſst vermöge der gedanklichen Abgeschlossenheit die Reimverschlingung auch des Rossettischen cddcee-Sestetts als ein Ganzes empfinden und das Reimpaar verhältnismäſsig wenig hervortreten. Versenjambement findet sich in 13 Sonetten, „Strophen"enjambement in 11; diese sind im Druck fortlaufend gesetzt. Dem Charakter nach sind 31 Sonette ausgesprochen kontemplativ-lyrisch, bei 54 herrscht das Kontemplative vor bei 17 das rein Lyrische.



ohne die plastische Struktur, die auch durch die, in englischer Sonettdichtung vorher nie so entschieden angewandte, Trennung von Oktave und Sestett und das italienische Geheimnis der Verschiedenheit der Reimvokale der beiden Teile betont ist, zu gefährden. Die plastische Struktur — Swinburnes Ausdruck 'carved goddess' — ist eines der Sonettmerkmale, und in Zusammenhang damit steht der oft betonte Unterschied zum Naturempfinden Wordsworths, das exklusiv Ästhetische, das wohl, trotz Wordsworth, bei allen grofsen Sonettisten mehr oder minder deutlich mitspricht. Das Vorherrschen des Italienischen über das Englische spricht sich auch in der Behandlung der Themen aus. Die alten Themen: die rätselhafte Macht der Schönheit, die Allgewalt der Liebe, die Einsamkeit des durch den Tod Beraubten klingen neu. Niemals hatten englische Verse in müd-majestätischem Gang den schweren Weihrauch der Venus Victrix ausgeströmt, nie die Einheit von Seele und Körper so empfunden (Heart's Hope), nie Metaphysisches in subjektivstem Leid und Ekstase auszudrücken sich angemafst. Der Dichter von Lost Days, The one Hope, The Birth-Bond, Silent-Noon, Soul's Beauty, Without Her, Nuptial Sleep konnte das House of Life eröffnen mit den Zeilen:

> A sonnet is a moment's monument
> Memorial from the soul's eternity
> To one dead deathless hour . . .,

denn für ihn ist das Sonett die Form par excellence.

Neben ihm mufs jedoch Christina Rossetti genannt werden. Ihre Sonette, vor allem Monna Innominata ('A Sonnet of Sonnets') und Later Life ('A double Sonnet of Sonnets'), enger im Rahmen, weniger überwältigend in der Diktion und milder in den Farben, sind eine Reinkarnation des Petrarkaschen Sonetts, dem italienischen Meister noch näher stehend als selbst Dante Gabriel. Gleiche Formenstrenge hat kein englischer Sonettist eingehalten. Um an einem aufs Geratewohl herausgegriffenen Beispiel zu exemplifizieren: das zehnte Sonett der Innominatafolge hat das Schema abba abba cde edc, die die Oktave bestimmenden Reimworte wing/face sind nach der Atempause vor dem Sestett von der sanften Bewegung above aufgenommen und über pulse zu einem zweiten milderen Gipfel peace/cease geführt, nach dem die Bewegung ausklingt:

annuls — love. Der Sinn ist untrennbar mit dem Klang verbunden. In immer langsamerer Bewegung, und doch durch das above der ersten Sestettzeile in Erwartung gehalten, schliefst das letzte Wort der letzten Zeile, der Reim love, harmonisch den Kreis. Die Reimworte sind Träger des Gehalts, Sinn und Bewegung der Struktur läfst sich aus den Reimworten allein ablesen. Wenn man damit eines der an allererste Stelle gesetzten Wordsworthschen Sonette After Thought (Duddon XXXIV) vergleicht, wo gerade an der entscheidenden Stelle (Zeile 8/9) zwei tote Reimworte stehen (defied/so), läfst sich ablesen, was solche Formreinheit für die englische Sonettdichtung bedeutet.

Mit den Rossettis schliefst die Sonettdichtung des 19. Jahrh. Die vielen in jüngerer Zeit geschriebenen Sonette, die Stimmungsmache für das Sonett, das Watts-Duntonsche Sonett auf das Sonett, dessen Sestett nachdrücklichst die italienische Theorie fordert,[1]) nicht ausgenommen, sind mehr Nachklang als Einleiten einer neuen Bewegung. Seltsam, aber bezeichnend, zeigen die Sonette des metrisch geschicktesten Dichters der Gegenwart, Robert Bridges, so gut wie nichts von seiner Gröfse. Die neue Lyrik geht andere Wege. Das Sonett des 19. Jahrhs. scheint abgeschlossen zu sein wie das elisabethanische. Beide Blütezeiten haben das Tiefste und Bezeichnendste englischer Dichtung nicht in der Form des Sonetts ausgesprochen; die in beiden Zeiten gleich ausgesprochene Vorliebe für die Form ist jedoch nicht aus äufserer Mode allein zu erklären, sondern entspringt innerem Zwang, einem Streben zum Gesetz der Form.

FREIBURG I. B. WALTER F. SCHIRMER.

[1]) A billow of tidal music one and whole // Flows in the 'octave'; then, returning free, // Its ebbing surges in the 'sestet' roll // Back to the deeps of Life's tumultuous sea.



CHARLES KINGSLEY ALS SOZIALREFORMATORISCHER SCHRIFTSTELLER.

Inhaltsverzeichnis.

Literaturauszug.

The Works of Charles Kingsley, London, Macmillan and Co., 28 vols.

Charles Kingsley, His Letters and Memories of his Life, edited by his wife. Tauchnitz Edition, 2 vols. (Zitiert: "Lett.").

Aronstein, Ph., Die Selbstkritik der Engländer. (Internat. Monatsschrift, 1914.)

Baumgarten, Religiöses und kirchliches Leben in England. Berlin 1922.

Brentano, Lujo, Die christlich-soziale Bewegung in England. Leipz. 1883.

Beer, Geschichte des Sozialismus in England. Stuttgart 1913.

Brie, Fr., Imperialistische Strömungen in der engl. Literatur (Anglia 1916).

Brunner, Charles Kingsley als christlich-sozialer Dichter (Anglia 1922/23).

Cazamian, Le roman social en Angleterre. Paris 1904.

Fehr, England im Zeitalter des Individualismus. 1921.

Groth, Ernst, Ch. Kingsley als Dichter u. Sozialreformer (Grenzboten 1893).

Köhler, Fritz, Charles Kingsley als religiöser Tendenzschriftsteller. Diss., Marburg 1912.

Lord, W. Frewen, The Mirror of the Century. London 1906.

Maurice, Fr. D., The Kingdom of Christ. 1842.

Meyer, Maria, Carlyles Einfluſs auf Kingsley in sozialpolitischer und religiös-ethischer Hinsicht. Diss., Leipz. 1914.

Walker, Outlines of Victorian Literature. Cambridge 1913.



Die letzte Arbeit von Brunner in der Anglia hat gezeigt, daſs das Interesse für Kingsley noch lebendig ist. Die bisherige Kingsley-Forschung scheint mir in einigen wesentlichen Punkten noch einer näheren wissenschaftlichen Untersuchung zu bedürfen. Von Kingsleys Sozialkritik schon einmal abgesehen, sind vor allem von seinen positiven Reformvorschlägen eine ganze Reihe wesentlicher Züge bisher vollkommen unbeachtet geblieben. Ich gehe daher auf alle seine Reformvorschläge in Kürze ein, um einmal einen wenigstens skizzenhaften Gesamteindruck zu geben. Im Anschluſs an die einzelnen Punkte Kingsley einzureihen in die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, d. h. sein spezifisch Eigenes in Beziehung zu verwandten und unterschiedlichen Zügen anderer anti-individualistischer Autoren zu setzen — was bisher auch noch gänzlich unterblieben ist —, würde den Überblick verdeutlichen; doch muſs ich an dieser Stelle aus Platzmangel darauf verzichten. Bei der Darstellung der Reformvorschläge ist zunächst Kingsleys Kirchenbegriff klarzulegen, nachdem Groth behauptet hatte: „Jede Einwirkung der Kirche auf das äuſsere Leben erschien ihm als zwecklos und unnütz" (Grenzboten 1893, S. 515), und Brunner, daſs nach Kingsleys Meinung „die Kirche allein fähig sei, die sozialen Aufgaben der Volksgemeinschaft zu lösen" (Anglia 1923, I, 33). Beide Verfasser bringen jedoch keinen Beweis für ihre Behauptung, so daſs der Widerspruch noch ungelöst ist. Auch wird sich im Laufe der Darstellung an den einzelnen Punkten die ebenfalls noch ungeklärte Frage, ob Kingsley aristokratisch oder demokratisch gerichtet war, entscheiden. Und schlieſslich soll nachgewiesen werden (durch Hinzufügung der Jahreszahl werde ich es schon bei Behandlung der einzelnen Reformvorschläge veranschaulichen), daſs die sozialreformatorische Wirksamkeit nicht nur eine Episode in Kingsleys Leben ist, wie z. B. Cazamian, M. Meyer und Brunner behauptet hatten. Kingsley verfolgt seine Tendenzen bis zum Schluſs seines Lebens; der Unterschied zwischen seinen ersten und späteren Werken ist hauptsächlich ein Unterschied der Methode.

1a. In Glauben und Ewigkeitsgebundenheit sieht K. die Hauptwurzel einer Neugestaltung, die notwendige "foundation", auf der alle andern Sozialreformen nur "superstructure" sind. K. war — wie Carlyle — vollkommen durchdrungen von der

Abhängigkeit der äufseren sozialen Formen von der inneren Lebensquelle[1]). Daher zieht sich auch durch alle seine Werke mit mehr oder minder Durchsichtigkeit eine gewisse Tendenz, zum Glauben hinzuführen. Was erwartete K. von der „Kirche“ für diese Erneuerung von innen her? Um den Widerspruch zwischen den obengenannten Behauptungen von Groth und Brunner zu klären, mufs zunächst festgestellt werden, was bei K. unter „Kirche“ zu verstehen ist. Er selbst hat keine systematische Begriffsdefinition gegeben. Doch läfst sich aus seinen Werken deutlich eine dreifache Bedeutung herauslesen, in der er dieses Wort meint. Einmal bezeichnet er mit „Kirche“ die Gemeinschaft des einzelnen mit Gott, Gottes Geist im Menschen, „Reich Gottes in uns“; zweitens versteht er darunter die Kirche als Institution, drittens die an keine äufseren Formen gebundene „Kirche“, die geistige Gemeinschaft der Heiligen. Wir werden im folgenden sehen, welche Aufgaben und Ziele K. jeder von ihnen zuschreibt.

α) Der Hauptakzent liegt bei K. auf der erstgenannten Art „Kirche“, auf dem „Reich Gottes in uns“. Als Beweis für die Gleichsetzung dieser beiden Begriffe seien beispielshalber zwei Stellen aus „Alton Locke“ genannt. Einmal sagt er, eine Neugestaltung sei nur möglich “by becoming more a *Church* . . ., not more of any Church system, good or bad, but simply more of the *Spirit of God*“[2]), und an anderer Stelle: Reorganisation des politischen und sozialen Lebens in England lasse sich nur erreichen durch Verwirklichung des “*kingdom of God within us*”, mag man es “*church*” oder anders nennen[3]).

Wie wirkt sich diese Gemeinschaft mit Gott aus? Mit anderen Worten: Worin besteht nach K. das Wesen des “kingdom of God within us”, das er zur Lösung der sozialen Frage für so wichtig hält? In “living according to the Spirit”[4]), in “likeness of God”, die er immer wieder betont. “Justice” ist dabei zunächst eine Hauptforderung. K. sagt mit Ausführlichkeit, was er darunter versteht. Er setzt “justice” gleich mit “righteousness” und dem Prinzip “Do unto others as ye would they should do unto you”; justice which

---

[1]) Lett. I, 95/96; 48. Two Years ago 433; Hyp. 241/42; Water of Life 149; 201; vgl. Carlyle, “Past and Pr.” 24, u. a.

[2]) A. L. 85. [3]) A. L. 286.

[4]) Serm. for the Times 229; 231. Soc. Essays 190; u. a.

consists in this —, to harm no man and give each man his own"[1]), eine Forderung, die in jener Zeit des Individualismus und rücksichtslosen Egoismus nicht nachdrücklich genug betont werden konnte. Wenn K. weiter "charity and love" fordert, so meint er damit nicht die übliche Caritas, nicht blofses Leben und wohltätiges Wirken für die Armen — das allein wäre ein "empty vessel" —, sondern Gottes Geist, "truth", mufs dieses Handeln und Helfen als Seele erfüllen. Unter "charity and love" versteht er nicht nur Mildtätigkeit, sondern eine ganze geistige Einstellung: Altruismus im Gegensatz zu Egoismus, Wirken und Dienen für die Gesamtheit statt für sich selbst. Geistige Hilfe, Seele, ist K. noch wichtiger als materielle, körperliche Hilfe. "Charity and love" in diesem Sinne illustriert er in all seinen Romanen durch Personen, die dieses Ethos realisieren. Häufiger noch bezeichnet er diese Einstellung mit "chivalry", worunter er "horror of cruelty and injustice, pity for the weak and ill-used, the longing to set right whatever is wrong"[2]) versteht. Justice, charity and love, chivalry sind also Begriffe, die bei K. mehr oder weniger ineinandergreifen. Bereitschaft zu "self-sacrifice" ist die grofse Forderung, die er immer wieder dem zeitgenössischen Geist der "selfishness" gegenüberstellt. Ferner nennt er "usefulness" "temperance", "simplicity", "truth", "peace" und "joy" als Charakteristika des "kingdom of God within us", deren Realisierung zur sozialen Bessergestaltung notwendig sei[3]). In seiner besonders starken Betonung von Arbeit und Pflicht haben wir einen Einflufs Carlyles zu sehen. In bezug auf die "likeness of God" liegt hierin die Entsprechung zu der schöpferischen Eigenschaft Gottes wie zu dem göttlichen Prinzip der auch von Carlyle soviel gepriesenen "Ordnung" denn durch Arbeit wird aus "chaos" und "disorder" "order" geschaffen. Carlyle ist ja bekannt als Verkünder des Evangeliums der Arbeit. "Do the duty which lies nearest thee" ist eins von K.'s häufigsten Worten (vgl. Carlyle „Sartor Resartus",

---

[1]) Disc. 305—12. Water of Life 86; 149. Soc. Essays 222. Serm. for the Times 63; 100; u. a.

[2]) Water of Life 149; 150. Two Years ago 111; Hist. Lect. 301—03. Westw. Ho! 306.

[3]) Siehe u. a. Two Years ago 133; 283; 329; 330. Soc. Essays 189; 243. Nat. Serm. 375.76. Disc. 305; 307.

p. 156). Aktivität und Vitalität wird er nicht müde zu betonen; in diesem Sinne stellt er Life und Death, Day und Night, Order und Disorder häufig kontrastierend einander gegenüber. Bei K. verbindet sich diese nachdrückliche Betonung der Pflicht- und Berufserfüllung als eines wichtigen Bestandteiles der Religion mit der Polemik gegen das durch die Oxforder Bewegung neubelebte Ideal der Weltflucht. Daher betont er — wie Maurice — auch unaufhörlich den Gedanken des Reiches Gottes auf Erden. Diese Welt soll ein "symbol of heaven"[1]) sein. Die Durchdringung aller Lebenszweige mit christlichem Geist ist ihm Ideal. Gesunde, heitere Diesseitsbejahung ist für K. charakteristisch.

Im besonderen ist in diesem Zusammenhang noch auf K.'s Ideal des ganzen Menschseins, das Ideal der Lebensrundheit, einzugehen. Es hat in der zu erstrebenden "likeness of God" seine Entsprechung in der Harmonie und Abgerundetheit von Gottes vollkommenem Wesen. Es ist ihm klar, dafs nur die Totalität der seelischen Kräfte das Leben erfassen kann: "To me", sagt Alton Locke, "I myself and each person round me, seem one inexplicable whole, to take away a single faculty whereof, is to destroy the harmony, the meaning, the life of all the rest" (p. 4). Daher wendet er sich so nachdrücklich gegen den einseitigen Intellektualismus, die typische Krankheitserscheinung seiner Zeit (u. a. Lett. I, 52, 74, 91, 164. Soc. Essays 102. Two Years ago 252). In "Hypatia" wählt er die alexandrinische Kulturepoche, um seiner Zeit zu zeigen, dafs Weisheit ohne Glauben, Intellektkultur ohne Seelenwärme, ein Salz ist, das seine Würzkraft verloren hat. Im gleichen Sinne wendet er sich gegen Ästhetizismus und Selbstkultur „à la Goethe" ("Two Years ago" 128, 130, 132, 381). Doch ist K. damit durchaus nicht für Ausschaltung des Intellekts oder des Schönheitssinnes, nur gegen die Einseitigkeit polemisiert er. Im übrigen sagt er z. B. in "Yeast": "Man's scientific conquest of nature must be *one phase* of God's Kingdom on Earth" (p. 70), und immer wieder tritt er in seinen Romanen ein für Ergänzung der intuitiv erfafsten Glaubenswahrheiten durch eine Rechtfertigung vor dem Verstande, wenn auch diese in ihrer Bedeutung nur sekundär sei (z. B. Bekehrung

---

[1]) Soc. Essays 202; 232.

Alton Lockes, Lancelots in "Yeast", Raphaels in "Hyp.", Tom Thurnalls in "Two Years ago"). Es sei nötig, daſs man in gleicher Weise das Wahre wie das Gute wie das Schöne erkenne und entsprechend handle[1]). Eine Harmonie zwischen "body, soul, and spirit" sei zu erstreben, und alle diese Kräfte seien in den Dienst Christi zu stellen[2]). Diese Lebensrundheit, diese "harmonische Einheit" aller menschlichen Kräfte sei am besten gewährleistet, wenn man sich in "childish earnestness and simplicity" von dem göttlichen „Impulse“ leiten lasse[3]), von dem "élan vital", wie Bergson es nennen würde. Der Nachdruck, den K. auf Sport und hygienische Forderung legt, zeigt seine Bejahung auch des Körperlichen. Doch um ein statisches Moment in dieser Vielseitigkeit pulsierenden Lebens nicht zu verlieren, erkennt K. auch die Notwendigkeit von Ruhe und Sammlung an, die man im Hinblick auf Christus oder in Gottes Natur finden könne[4]). So kommt eine harmonische Geordnetheit in die Aktivität.

Das Ideal des harmonischen Menschentums zieht sich durch die ganze Literatur des 19. Jahrhunderts. Bei Coleridge taucht es auf und lebt seitdem weiter bis ins 20. Jahrhundert hinein (u. a. bei Carlyle, Disraeli, Ruskin, Morris, Newman, Matthew Arnold, im Gildensozialismus und im philosophischen Neurealismus). Die Phantasie war gebunden durch eine seelische Gemeinsamkeit, aus der heraus der einzelne sprach, dachte, handelte, und dichtete. Einfluſs oder Abhängigkeit des einen vom andern braucht also durchaus nicht angenommen zu werden. Es ist eine psychische Reaktion gegen den Materialismus und Rationalismus. So steht bei den Genannten nicht der homo oeconomicus, jene kalte Abstraktion des Wirtschaftlers, im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern der ganze lebendige Mensch mit allen seinen Kräften, mit jenen vergessenen Eigenschaften, die im sozialen Leben ebenso wirksam sind wie die andern.

β) Die Auffassung der „Kirche“ als Institution liegt gewöhnlich am nächsten. Und wenn man die Brunnersche Behauptung liest, denkt man ohne weiteres an diese, die ja

[1]) Lett. II, 150. Soc. Essays 97.
[2]) Ebd. I, 68; II, 25, 48.
[3]) Ebd. I, 68. Hyp. 105; Westw. Ho! 53.
[4]) Soc. Essays 182/83. Yeast 255.

wohl auch gemeint ist. Doch ist in dieser Bedeutung Brunners Meinung wohl unzutreffend. Es lag K. vollkommen fern, die institutionelle Kirche als „allein“ der Lösung fähig zu betrachten. Andererseits: hätte Groth ausschliefslich Recht, so wäre K.'s Wirksamkeit in seinem Amt als Geistlicher eine Sinnlosigkeit.

Dafs die Frage, ob Individualreligion oder kirchliche Körperschaft, in jener Zeit aktuell war, geht aus einer Stelle bei Maurice hervor (“Kingdom of Christ” I, 128/29). K. entscheidet sich wie Maurice für die institutionelle Kirche, weil er in ihren Formen und Sakramenten Symbole von Ewigkeitswerten sieht, und namentlich um des Prinzips der **Ordnung** willen; im Organismus des geordneten Staates, wo jedes Glied, jeder Stand also, seine fest abgegrenzten Funktionen habe, sei in gleicher Weise auch die Einordnung eines festen Priesterstandes nötig, nicht nur ein allgemeines Priestertum. Entsprechend einem starken Durchdrungensein von der göttlichen Idee der „Ordnung“ überhaupt, ist auch seine Vision von der institutionellen Kirche die einer “perfect polity, a Divine and wonderful *Order*”[1]). Dieser unter dem Prinzip der Ordnung notwendige feste Priesterstand, die institutionelle Kirche, hat die Aufgabe, zur Gemeinschaft mit Gott, also zu der eben dargestellten ersten Art „Kirche“ hinzuführen. In “Two Years ago” z. B. spricht er einmal von der “Church ... *guiding* and strengthening its citizens” (p. 87/88). So finden wir bei K. volle Bejahung des geistlichen Amtes, das er “a divine, a holy, a benificent one” nennt, der Sakramente, Glaubensbekenntnisse und des Prayer Book[2]). Mit einem gewissen Stolz sogar sieht er auf die National Church of England als solche, wenn er von der von ihm vielfach scharfer Kritik unterzogenen Unzulänglichkeit so vieler Geistlichen abstrahiert. Trotz alledem warnt er vor einer Überschätzung der institutionellen Kirche und weist immer wieder darauf hin, dafs sie nichts weniger als Selbstzweck ist, sondern nur Mittel zum Zweck, Weg zu dem “kingdom of God *within us*”. Dafs **diese** Art „Kirche“, dafs die lebendige Gottgebundenheit das ist, worauf es allein ankommt, sei immer im Auge zu behalten. “The more you value the *living* body of *Christianity*, the less you will think

[1]) Two Years ago 87; vgl. auch Alton Locke 298; Lett. II, 171.

[2]) Alton Locke 137, 299, 304. Lett. II, 170. Serm. for the Times 191, 193 u. a.



of its *temporary garments*; the more you feel the power of *God's Spirit,* the less scrupulous will you be about the *peculiar form* in which He may manifest Himself"[1]). Knapper drückt er denselben Gedanken mit Carlyleschen Worten (vgl. "Past and Present" 117) in "Alton Locke" aus: was helfen könne, sei nicht "noisy theoretic laudation of *a* Church, but silent practical demonstration of *the* Church (p. 227), oder in demselben Roman vorher: Regeneration sei nicht durch ein Church-*system* irgendwelcher Art zu erreichen, sondern "simply more of the *Spirit of God* sei nötig (p. 85; vgl. auch „Water of Life" p. 223). In den "Historical Lectures" sieht er Neigung zu "narrow dogmatism" als eine englische Schwäche, der er die lebendige Gottgebundenheit neuplatonischer Art als heilsames Gegengewicht gegenüberstellt (p. 100/1; vgl. auch "Two Years ago" p. 45). Aus allem geht hervor, dafs K. wohl für eine Führerschaft der institutionellen Kirche eintritt, jedoch unter starker Betonung ihrer erst sekundären Bedeutung.

γ) Wie er die erstgenannte Art „Kirche", das "kingdom of God within us", als Selbstzweck über die institutionelle Kirche als Mittel zum Zweck stellt, so erfährt letztere in ihrer Bedeutung für die Lösung der sozialen Aufgaben eine zweite Einschränkung — oder Ergänzung — durch die freie, unformale "communion of saints", die drittgenannte Art "Kirche" also. Zum Beweis dafür, dafs K. auch für diese — er nennt sie auch "sacred guild" — die Bezeichnung "Church" gebraucht, möchte ich nur auf zwei Stellen verweisen: "Two Years ago" p. 144 und "Sermons for the Times" p. 62—65.

Der Geistliche, die institutionelle Kirche, ist nach K. ein Führer, ein Weg zur Erkenntnis und Realisierung des "kingdom of God within us", aber nicht der einzig mögliche und in allen Fällen ratsame. Denn vielfach bestehe eine instinktive Abneigung und mifstrauische Voreingenommenheit gerade gegen das offizielle Priestertum. So sagt er in "Two Years ago": "... the mere fact of his being a clergyman was no passport to the hearts of his people (p. 47: vgl. p. 161); oder in "Yeast": "Provided truth be preached, what matter who preaches it?" (p. IX). Von mehr Erfolg sei es sicher häufig, wenn eine Wahrheit jemandem von einem ihm persönlich schon

[1]) Serm. for the Times 293.

Nahestehenden beigebracht wird, von einem Menschen, zu dem er schon in irgendeinem Vertrauensverhältnis steht. Unter der "communion of saints" oder "sacred guild" oder "aristocracy of God", wie er sie auch nennt, versteht K. Menschen, die die sichtbare Realisierung der unsichtbaren erstgenannten "Church" bilden (vgl. in bezug hierauf auch K.'s Unterscheidung von "kingdom of God *within us*" und "kingdom of God *among us*"). "The wise are the aristocracy of God"[1]), wobei er „Weise" alle die nennt, die erfüllt sind von divine aspirations after what is *beautiful*, and *good*, and *true*"[2]). Den einen offenbare sich Gott in dieser, den andern in jener Art; aber alle stehen durch ihn als die einheitliche Quelle jeder Teiloffenbarung in organischem Zusammenhang; alle haben etwas Göttliches[3]). "You must use the help of all men, all schools, all sects, all ages, all histories — enter into all, sympathise with all, see God's Spirit working variously, yet surely in all". "We must be catholic; we must hold the whole truth"[4]). K. sieht also — wie Carlyle — Gottes Geist in der gesamten Geschichte wie auch in allen ehrlich strebenden geistigen Richtungen seiner Zeit. Einer könne vom andern nur lernen, um zur ganzen Wahrheit zu gelangen. Dieses Streben nach universaler Wahrheit, diese Katholizitätseinstellung, die seit Coleridge überhaupt lebendig war, möchte ich als Streben nach Harmonie und Rundheit im Erkennen und gegenseitigen Verstehen in eine gewisse Parallele setzen zu dem schon besprochenen Streben nach Harmonie und Rundheit des Lebens. K.'s Forderung dieser Katholizitäts- und Toleranzeinstellung hat ein doppeltes Ziel, ein positives und ein negatives: einmal zeigt er die Weite des Begriffs der aristocracy of God, deren gegenseitiges Verstehen und Aneinanderlernen und versöhnliches Zusammenhalten er erreichen und bekräftigen will, da sie alle als sacred guild eine gemeinsame grofse Aufgabe haben, Führer zu sein. Zweitens will er gegen das Parteiwesen, gegen selbstgerechte Exklusivität und Einseitigkeit und gegen die Klassengegensätze seiner Zeit ankämpfen und auf soziale, nationale und weltanschauliche Versöhnung hinarbeiten. Unter diesem Gesichtspunkt steht vor allem sein Roman: "Hypatia".

[1]) Disc. 16. [2]) Disc. 12. [3]) Disc. 1—22.
[4]) Lett. I, 91; 45, 46. Disc. 280 u. a.

Aufgabe dieser "aristocracy of God" ist es, eine "democracy of God" herbeizuführen. Durch den Einfluſs ihrer Persönlichkeit sollen sie die andern veredeln und erziehen zu allmählicher Realisierung des "kingdom of God within us, and among us". "All God's human children may be somewhen, somewhere, somehow reformed into His likeness[1]). Im selben Sinne äuſsert sich schon in "The Saint's Tragedy" Walter von Varila, daſs man, um das soziale Übel bei der Wurzel zu fassen und überhaupt die Notwendigkeit karitativer Fürsorge zu beseitigen, die Armen zu „Menschen" erziehen müsse, statt sie im Zustande eines „brute" zu lassen (p. 69). In den "Social Essays" wird „ennobling and purifying" als die soziale Hauptaufgabe bezeichnet (p. 6—8). Unter der in dieser Weise erstrebten "democracy of God" ist keine öde Gleichmacherei zu verstehen, sondern eine "spiritual democracy", in der alle Menschen "kings and priests to God" sind. "There is the truly divine equality, and there is the brute equality of sheep and oxen, and of flies and worms ... The equality which wants to raise all alike, and the equality which wants to pull down all alike ... In proportion as that nobler idea conquers, and men unite in the equality of mutual respect and mutual service, they move one step farther towards realising the kingdom of God on earth"[2]). K.'s Ideal wäre also eine Demokratie von lauter freien, gottgebundenen, reinen Menschen, nur Gott an der Spitze; das scheinbare Paradoxon einer aristokratisch zusammengesetzten Demokratie. Doch ist ihm bei seinem nüchternen Wirklichkeitssinn vollkommen klar, daſs das nur ein fernes Ziel sein kann, ein Richtpunkt nur für die Aufgaben der "aristocracy of God".

1b. Der Gedanke, daſs wahres Führertum notwendig sei zur Hebung der sozialen Not, war für K. eine tiefe und wichtige Überzeugung. Er demonstriert ihn bereits in "Yeast", wo Lancelot klagt: "I am ... crying aloud for some one to come and guide me, and teach me; and who is there in these days who could teach a fast man, even if he would try?" (p. 28); später spricht er von der "agony of craving with which I have longed for guidance" (p. 257/58). Im selben Sinne drückt Alton Locke die Sehnsucht des niederen Volkes nach wahren

[1]) At Last 17.

[2]) Hist. Lect. 302/3; vgl. II, 150.

Führern mehrfach aus: p. 24; 130; 150. Um die Kontinuität des Gedankens nachzuweisen, seien auch noch Stellen aus "Hypatia" (1852 geschr.), "Westw. Ho!" (1855 geschr.) und "Herew. the Wake" (1866 geschr.) angeführt: "What will the herd do for a leader? If the king-wolf lose the scent, how will the pack hold it?" heifst es in "Hypatia" (p. 30; vgl. auch p. 62 u. 315). In "Westw. Ho!" und "Herew. the Wake" hat K. die Illustration wahren Führertums geradezu zur Haupttendenz des Romans gemacht; und auch aus "Two Years ago" leuchtet der Gedanke stark hervor. Wenn England jemals Helden von der Art eines Francis Drake verliert, dann "goodbye to England's luck", sagt Oxenham in Westw. Ho!" (p. 3). In "Herew. the Wake" wird die Notwendigkeit des "one man" der die Gemeinschaft aus dem allgemeinen Unglück herausführen mufs, die verzweifelte Lage, solange "there is no man to lead them", lebendig veranschaulicht (p. 174; 163; 166; 167/68; 247 u. a.).

Wie denkt sich K. dieses "wahre Führertum"? In seinem essay "Heroism" hat er eine eingehende Analyse seines Heldenbegriffs gegeben. Bei den alten Griechen habe man "Held" oder "Heldin" Menschen genannt, die "superior to his or her fellow-creatures" und "like the gods" waren, "in some way or other partakers of the divine nature". Und zwar sei bei dieser Gottähnlichkeit bei den Griechen der Hauptakzent auf "beauty, strength ..., and all outward perfections of humanity" gelegt worden, die Moral — auf justice, self-restraint, helpfulness kam es vor allem an — gehörte erst in zweiter Linie dazu. Das griechische Heldenideal stehe nicht in Widerspruch zu dem früh-mittelalterlich-christlichen, dessen Wesen mit "saintly" und "chivalrous" zu bezeichnen sei. Im Gegenteil habe dieses — bereits in Erstarrung begriffen — durch das einströmende griechische Heldenideal wieder neues Leben bekommen. Alle diese drei Elemente, "the saintly, the chivalrous, and the Greek heroic, have become *one* and undistinguishable, because all three are human, and all three divine, and inspired a literature which developed itself in Ariosto, in Tasso, in the Arcadia, the Euphues and other forms ..., which reached its perfection in our own Spenser's "Fairy Queen"[1]). Hier

[1]) Soc. Essays 225—54.

also ein Schlüssel, warum K. so besonders mit der elisabethanischen Zeit sympathisierte: ihr Heldentum, die Gröſse in der Synthese von christlicher Religiosität und griechisch-harmonischer Lebensgestaltung, zog ihn an. In self-sacrifice — auch self-devotion nennt er es — sieht K. den wesenhaften Zug wahren Helden- und Führertums; und zwar versteht er darunter Hingabe an eine groſse Sache im Dienste der Gemeinschaft ohne Rücksicht auf das eigene Ich. — Von hier aus wird es verständlich, wie diese selben Hauptzüge in verschiedenen Variationen in K.'s Heldengestalten immer wiederkehren.

Wie in der Theorie schon Carlyle es ausgesprochen hatte, daſs "the life of all gods figures itself to us as a Sublime Sadness, — earnestness of Infinite Battle against Infinite Labour", und "In a valiant suffering for others ... did nobleness ever lie ... Every noble crown is, and on earth will for ever be, a crown of thorns"[1] —, so veranschaulicht in praxi K. den ähnlichen Gedanken, indem das Leben all seiner Führergestalten von inneren und äuſseren Kämpfen erfüllt ist: auf Vitalität kam es eben K. in erster Linie an; ob der Enderfolg ein glücklicher oder unglücklicher ist, ist nicht die Hauptsache[2]. So ist der Ausgang vieler seiner Heldenschicksale ein tragischer (z. B. Alton Locke, Ellerton, Elis. v. Thüringen, Hypatia, Amyas Leigh, Hereward, Raleigh), während die anderen harmonischer auslaufen. K. geht in seiner Ansicht von der "sublime sadness" eben nicht so weit wie Carlyle; für seine Helden ist auch joy typisch; der pessimistischeren Haltung Carlyles steht hier die innere Heiterkeit des demütigen Christen K. gegenüber. — Gehorchen können und Herrschaft über sich selbst sieht er als Grundbedingungen wahren Führertums an ("Hyp." 54; "Hist. Lect." 303; "Two Y. ago" 420 u. a.). — Daſs die Gröſse einer Zeit oder einer Gemeinschaft mit der Persönlichkeit des Führers steht und fällt, ist eine Überzeugung, die K. an Theoderich wie an der Königin Elisabeth wie auch in "Herew. the Wake" demonstriert. Nachdem die Heldengröſse Theoderichs in seiner Wirksamkeit für Italien dargestellt ist, heiſst es z. B.: "After Dietrich came the deluge. The royal head was gone"[3]. Ebenso hört mit Elisabeths Tod

[1] Past and Present 153; 180.
[2] Siehe z. B. "Two Years ago" 108.
[3] Roman and Teuton 134 (1872 geschr.).

die grofse, edle Zeit auf, und Morschheit beginnt[1]). Führer seien also eine unbedingte Notwendigkeit. Angesichts dieser fundamentalen Überzeugung K.'s ist es mir unverständlich, dafs in allen mir zugänglichen Darstellungen über K. der Führergedanke übersehen ist; selbst Maria Meyer hat ihn in ihrer Dissertation nur flüchtig gestreift.

Diese prinzipiellen Züge wahren Führertums in ihrer Veranschaulichung im einzelnen an einer Reihe von Helden (z. B. Barnakill, Eleanor, Victoria, Amyas Leigh, Richard Grenvil, Campbell, Grace Harvey, Hereward, Torfrida, Raleigh, Königin Elisabeth u. a. — die Namen zeigen, dafs K. nicht nur episodenhaft, sondern bis zum Schlufs in dieser Tendenz wirkte) zu verfolgen, wäre eine dankbare Aufgabe, mufs aber aus Platzmangel hier unterbleiben.

Neben diesen Führergestalten, die schon in mehr oder weniger Abgerundetheit vorgeführt werden, hat K. an einer Reihe von Helden den Entwicklungsgang einer Führerpersönlichkeit illustriert, meist jedoch ohne diese nach vollendeter Entwicklung in praktischer Funktion zu zeigen; es lag ihm hierbei eben nur daran, Wege zu weisen. K. hat richtig erkannt, dafs zur Heranbildung einer Führerpersönlichkeit — die Anlage hierzu mufs allerdings a priori gegeben sein — Einsamkeit nötig ist, wobei Einsamkeit immer bedeutet: einsam sein mit etwas, mit der Welt der Ideen, mit der Natur, mit der Gottheit. Diese Bewertung der Einsamkeit bedeutet bei ihm nichts weniger als die Betonung eines asozialen Lebens. Der Wechsel zwischen Einsamkeit und Gemeinschaftsleben scheint ihm eine Notwendigkeit für alle diejenigen, die zu einer Führerrolle berufen sind. Namentlich sind auch die Verhältnisse der Zweisamkeit, Liebe und Freundschaft, ein bedeutsamer Faktor zur Heranbildung der Führerpersönlichkeit. Vor allem diese Lebenswerte sind es, auf denen die Steigerung des persönlichen Lebens beruht. Neuer Lebensdrang und Schaffensmut wird aus ihnen gezogen, die inneren Ergebnisse der Einsamkeit durch Gedankenaustausch befruchtet und vertieft, und was die Persönlichkeit hierbei gewinnt, strahlt sie aus in der Leistung für das Allgemeine. In der Zweisamkeit soll der eine den andern über sich hinausführen. Leid, Einflufs anderer Führer-

[1]) Plays and Puritans 155; 169 ff. (1872).



persönlichkeiten, sowie die negative Wirkung abschreckender Beispiele und Zustände sind weitere Faktoren bei der Entwicklung einer Führerpersönlichkeit. K. hat sich in theoretisch-prinzipieller Weise nie über diese Momente ausgesprochen; doch leuchtet diese Einstellung in praxi überall aus seinen Romanen mit mehr oder minder Deutlichkeit hervor. In die Reihe dieser Helden gehören z. B. Lancelot Smith, Alton Locke, Philammon, Tom Thurnall, Frank Headley.

Als dritter Führertyp bei K. ist die ständische Führerschaft zu nennen, *Queen, clergy, gentry*, die "ancient foundations", die zu Englands "harmonischem Aufbau" nötig seien[1]). Kingsleys Hochschätzung der Krone kommt wiederholt zum Ausdruck[2]). "Royalty is safe in England now, because both God and man have need thereof"[3]). K. zollt den Verdiensten der Königin und des Prinzgemahls hohe Anerkennung und fordert jeden "brave and honest gentleman" eindringlich auf, ihrem würdigen Beispiel zu folgen; dann würde es um das englische Volk bald besser bestellt sein[3]).

Die Geistlichkeit, die Aristokratie und die Intelligenz der Arbeiter haben die Führung zu übernehmen im Kampf gegen "the shopkeepers and the Manchester School — if England is to be saved from anarchy and unbelief, and utter exhaustion caused by the competitive enslavement of the masses", schreibt K. 1852 (Lett. I, 203). Über die Führeraufgabe der Geistlichkeit wurde bei Behandlung der institutionellen Kirche schon gesprochen; sie wird im einzelnen illustriert an Persönlichkeiten wie Synesius, Augustin, Philammon, Headley, Winnstay. — Lord Ellerton, Minchampstead, Lord Scoutbush sind Gestalten, an denen K. der Landaristokratie ihre Aufgaben zeigt. Ich will auch in diesem Punkte nur wieder das Prinzipielle von K.'s Stellungnahme herausschälen.

Es schien ihm erstrebenswert, dafs zwischen Arbeitgeber und Arbeiter eine dem mittelalterlichen Feudalverhältnis ähnliche Beziehung bestehe. Schon 1843 schreibt er in einem Briefe: "I feel more and more that the new principle of con-

[1]) Lett. I, 203.

[2]) Z. B. Lett. II, 73; 95/96. Alton Locke p. XXXVIII/IX. Roman and Teuton 214. Two Years ago 422 (1857 geschr.). Westw. Ho! 123/24; 308 (1855 geschr.).

[3]) Yeast, Preface (1861 geschr.).

sidering a servant of a trader who sells you a certain amount of work for a certain sum of money, is a devil's principle; and that we must have none of it, but return as far as we can to the patriarchal and feudal spirit towards them" (Lett. I, 73). Auch hier will ich — zur Erhärtung meiner Ansicht gegenüber der von Cazamian, M. Meyer und Brunner (s. S. 1) — die Kontinuität dieses Gedankens in seinen Werken belegen. Zunächst weise ich auf die mehrfachen diesbezüglichen Stellen in "Yeast" (1848) hin: z. B. p. 60; 61; 166. In einem Vortrag von 1855 betont er gleichfalls die Notwendigkeit einer "hearty patriarchal sympathy with your servants"[1]). Im selben Jahre wird in "Westw. Ho!" die elisabethanische Zeit in Erinnerung gerufen: "when the gentry of England were by due right the *leaders* of the people, by personal prowess and beauty, as well as by intellect and education" (p. 18). Ähnlich gedenkt er in einer lecture von 1867 der mittelalterlichen Verhältnisse, als der Adel für "order, justice, relief of the weak" sorgte und sich seine Privilegien "by earnest labour, and life and death responsibility in peace and war" verdiente. "They ruled because they did practically raise the ideal of humanity ... a whole stage higher"[2]). Endlich noch eine späte Äufserung zum Zeichen, dafs er diesen Gedanken sein Leben lang festhielt: 1871 schreibt er an Charles Bunbury: "I would, if I could, restore the feudal system, the highest form of civilization — in ideal, not in practice — which Europe has seen yet ... I would make every man, as in the Middle Age, responsible to some superior" ... (Lett. II, 205), denn unter den jetzigen Verhältnissen komme man der "anarchy of irreverence" immer näher. Von dieser letzteren Briefstelle aus — in der Idee, nicht in der tatsächlichen Ausgestaltung, sei das Feudalsystem die höchste Zivilisationsform gewesen — werden dann auch Stellen verständlich wie "government by a ruling caste, whether of the patriarchal or of the feudal kind, is no ideal or permanent state of society"[3]), oder wenn er gelegentlich von der "tyranny of feudalism" oder der "Middle Age slavery" spricht (z. B. "Two Y. ago" 381; Lett. I, 120): nicht die Art der praktischen Durchführung mit

[1]) Soc. Essays 5.

[2]) Hist. Lect. 152—169; vgl. ferner Soc. Essays 204.

[3]) Hist. Lect. 164.

ihren Irrtümern und Auswüchsen will K. nachgeahmt wissen, sondern auf Orientierung an der dem Feudalismus zugrunde liegenden Idee kommt es ihm an. Unter "patriarchal and feudal system" versteht er also lediglich "the duties and ties of humanity", "human friendship, trust, affection" an Stelle von "dead machinery" und "cash-payment the only nexus"[1]). Das alte Verantwortlichkeitsgefühl soll wieder erwachen, das rein menschliche Verhältnis soll wieder in den Vordergrund treten, das "moral bond". Doch die Unselbständigkeit und das bevormundete Abhängigkeitsverhältnis des mittelalterlichen Feudalismus soll überwunden werden "by raising the masses below". Die Aristokratie soll sie zu innerer Selbständigkeit und Freiheit erziehen. Das Gesunde des Alten und Neuen soll also miteinander verbunden werden: "... a bond which shall combine all that was best in patriarchalism and feudalism, with that freedom of the employed which Socialists so-called failed to give"[2]). Dieselbe Notwendigkeit und Schwierigkeit hatte auch Carlyle bereits ausgesprochen: "How, in conjunction with inevitable Democracy, indispensible Sovereignty is to exist: certainly it is the hughest question ever heretofore propounded to Mankind! The solution of which is work for long years ..." (Past and Present" 251). Wir werden nachher sehen, dafs K. mit seinem Gedanken der Arbeits- und Lebensgemeinschaft zur Lösung der Schwierigkeit dieser Kombination und damit zur Realisierung jener erstrebten Synthese doch ein Stück beigetragen hat. — K. hat aber auch nicht verkannt, dafs die moderne "Freiheit" leicht in "savage independence" ausartet und aus diesem Grunde — ganz besonders in seinen späteren Jahren — eine Annäherung auch an die äufseren Formen des "old feudal system" als Notwendigkeit — solange wenigstens, bis die Massen reifer sind — zugestanden.

Es schien mir wichtig, auf K.'s aristokratische Haltung mit so ausführlichen Belegstellen einzugehen, da es bisher an Klarheit fehlt in der Frage, ob er Vertreter aristokratischer oder demokratischer Prinzipien war. Die einen — wie z. B. M. Meyer — nennen nur seine aristokratischen Tendenzen, und auch nicht mit Vollständigkeit, die andern — wie z. B. Groth

---

[1]) Siehe z. B. Lett. I, 73. Soc. Essays 5. At Last 22; 97; 190/91.

[2]) At Last 97.

und Köhler — sprechen von einem demokratischen „Grundzug". Die neuste Arbeit von Brunner nennt ziemlich aufser Zusammenhang nur die eine Stelle von 1843, wo K. sich über den "patriarchal and feudal spirit" äufsert (s. oben); doch verzichtet sie hierbei wie überhaupt auf prinzipielle Erörterungen irgendwelcher Art. Es bleibt also noch zu untersuchen, was es mit den demokratischen Zügen K.'s für eine Bewandtnis hat. In der Tat findet sich bei ihm eine kurze Zeit lang nicht unerheblicher demokratischer Einschlag; er tritt z. B. für "self-help" ein, und 1846 schreibt er an einen Oxforder Freund: "The new element is democracy, in Church and State ..., we cannot stop it (Lett. I, 96), und 1848 an Th. Cooper: "I could shed the last drop of my life blood for the social and political emancipation of the people ..." (Lett. I, 120). Hierher gehört auch der fast an Radikalismus erinnernde Ton an einzelnen Stellen von "Yeast" und "Alton Locke". Doch wie schon 1851 Th. Hughes über ihn schreibt, war er auch in jener kurzen Zeit durchaus nicht mit voller Seele bei den demokratischen Forderungen. Die Arbeit in der Sache des niederen Volkes habe er vielfach mit Widerwillen getan, da seine Sympathien ganz auf seiten der Aristokratie lagen, "for he was by nature and education an aristocrat in the best sense of the word". Doch "conscience and judgment" wiesen ihn auf die andere Pflicht, und so habe er bisweilen, gerade um gegen seine Abneigung anzukämpfen, eine schärfere Sprache gesprochen, als sie seinem Empfinden entsprach (Lett. I, 172/73, auch I, 198). Fühlte K.'s Instinkt und Temperament auf Grund seiner Herkunft und Erziehung also von jeher aristokratisch, so legten ihm nach kurzer Zeit auch "conscience and judgment" keine demokratischen Verpflichtungen mehr auf. Rückblickend schreibt er 1857, dafs er auf Grund seiner Erfahrungen seine Ansichten über "political freedom" aufgegeben habe und ein "despotist and imperialist" geworden sei (Lett. II, 42). Er hatte die Unreife des Volkes erkannt. Wie verhafst ihm jede "dull uniformity" war, die nichts Grofses und Aufserordentliches aufkommen läfst, geht z. B. aus einigen Stellen in "Two Years ago" besonders deutlich hervor: p. 108; 283; 378. Wenn K. daher der Ausdehnung des Wahlrechts das Wort redet, so tut er es nur um der „Sicherheit" der bestehenden Ordnung willen; er sieht in der Zufriedenstellung der allgemeinen Forde-

rung nur eine Vorsichtsmaſsregel im Interesse der "ancient foundations" der englischen Staatsordnung. Doch sei die Erweiterung des Stimmrechts nur zulässig, wenn gleichzeitig auch für staatliche Erziehung gesorgt werde (Lett. I, 233). Zudem bezeichnet er eine Wahlrechtsausdehnung als "harmless" und ohne „Gefahr“ nur "as long as the Throne, the House of Lords, and the Press, are what thank God, they are"[1]). Wenn diese Voraussetzungen fehlen, sieht er einer öden Nivellierung Tür und Tor geöffnet, wie es unter der amerikanischen "tyranny of numbers" der Fall sei ("Alton Locke" p. XXXIII/IV). Nichts ist K. so verhaſst wie öde Gleichmacherei. Wenn er dennoch häufig von der Notwendigkeit wahrer Demokratie spricht, so ist das nicht miſszuverstehen, wie es in der von Groth und Köhler z. B. vertretenen Auffassung naheliegt. K. meinte damit eine ganz andere Art „Demokratie“, die "democracy of God", von der oben schon die Rede war: eine aristokratische Gemeinschaft von gottgebundenen Menschen, „aristokratisch“ eben wegen dieser Gottgebundenheit. Die Gleichheit in dieser Gemeinschaft ist nur eine "equality relative", Gleichheit vor Gott, der K. "that *impossible* equality absolute, which must end in making the money lenders the only privileged class"[2]) kontrastierend gegenüberstellt. In diesem Sinne ist auch die vielfach miſsverstandene Stelle in bezug auf "Hypatia" gemeint: "My idea in the romance is to set forth Christianity as the only really democratic creed" (Lett. I, 171): nur relative Gleichheit, Gleichheit der Menschen vor Gott, ist „demokratisch“, demokratisch auch wegen des Prinzips des Dienens und der Liebe, die sich allen Menschen zuwendet. Eine derartige "true democracy ... is impossible without a Church and a Queen, and, as I believe, without a gentry"[3]).

Die "dull uniformity", der demokratische Zeitgeist mit seiner Auffassung der menschlichen Gesellschaft als einer Individualkollokation, war K. nicht nur aus dem Grunde ein Dorn im Auge, weil jede individuelle Sonderentwicklung dadurch gefährdet und das Aufkommen von Führerpersönlichkeiten erschwert wurde — die öffentliche Meinung haſst das

---

[1]) Alton Locke p. XXXIV.
[2]) Lett. II, 152/53. [3]) Lett. I, 203.

geniale Abnorme, dafs seinem Wesen gemäfs alle Durchschnittsschranken durchbricht, und wünscht, alle Individuen ausgleichend auf eine Linie zu bringen —, sondern auch weil der Sinn der Zeit für ihre Helden dadurch ertötet wurde. Das Volk erkennt Führerpersönlichkeiten nicht mehr und hat die Begeisterungsfähigkeit verloren ("Alton Locke" p. 83; 120). Um daher seine Zeit durch das rühmliche Vorbild der Vergangenheit anzuspornen, zeigt K. die Heldenverehrung des Mittelalters und besonders der elisabethanischen Zeit, sie häufig mit der gegenwärtigen Stumpfheit kontrastierend. Nachdem er die Gröfse der Königin Elisabeth geschildert hat, fährt er fort: "Her reward is an adoration from high and low, which is *to us now* inexplicable, impossible, overstrained, which was not so then"[1]) (1873 geschr.). Mit Ausführlichkeit illustriert er den Gedanken in "Westw. Ho!" (1855): Als Amyas und seine Begleiter von der Reise um die Welt zurückkehren, kommt die Bevölkerung von Devonshire von nah und fern nach Bideford, um die Helden zu bewundern und zu feiern. Ein Gottesdienst wird ihnen zu Ehren veranstaltet, ein reich ausgestattetes Schauspiel und Darbietungen aller Art. Allgemeiner Jubel, Begeisterung und Verehrung zeugen von der Vitalität jener "heroic time". Bideford ist "wild with that goodly joy and pious mirth, of which we now only retain traditions . . ., all eyes are fixed with greedy admiration on those four weather-beaten mariners" (p. 19—47; auch 12; 203). Die Verehrung, die Amyas bei seinen Unternehmungen von seiner Mannschaft zuteil wird, ist mit folgenden Worten geschildert: "The men looked up to him as infallible, prided themselves on forestalling his wishes, carried out his slightest hint, worked early and late to win a smile from him" (p. 314; 342). Für ihn sind sie bereit, durchs Feuer zu gehen. — Den Geist der Heldenverehrung im Mittelalter bringt K. in "The Saint's Tragedy" (1848) und in "Hereward the Wake" (1866) zum Ausdruck. In ersterem wird auch besonders gezeigt, wie ein sozial einigendes Moment in der gemeinsamen Heldenverehrung liegt — für K.'s Zeit eine wichtige Lehre: Kaiser, Erzbischöfe, alle sozialen Schichten bis herunter zum "mob" sind bei Elisabeths Beisetzung zugegen, um aus gleichem

---

[1]) Plays and Puritans 102; 128.



Bewunderungsempfinden heraus ihre Verehrung zu bekunden. Ebenso wollte K. auch durch die lebhafte Heldenverehrung, die Hereward wie Torfrida zuteil wird (siehe z. B. p. 37—39, 180, 182, 200, 203/4. 206—9, 274), die Begeisterungsfähigkeit für und die Sehnsucht nach grofsen Führern in seiner Zeit wachrufen. Aus allen genannten Beispielen geht auch schon die erzieherische Bedeutung der Heldenverehrung hervor: Von der Gröfse des Helden strahlt etwas zurück in der Hingabe und Selbstaufopferungsbereitschaft derer, die ihn bewundern. Denselben Gedanken hat K. noch an anderen Führerpersönlichkeiten erhärtet (z. B. "Hypatia" p. 147, 175, 234, 327, 341; "Alton Locke", p. 188, 276, 282; "Water of Life", p. 161). Aber wie Carlyle ist auch ihm klar, dafs Heldenverehrung nur möglich ist, wenn auch in dem Geführten schon ein Keim edler Gesinnung vorhanden ist. In seinem Essay über Maurice 1872 heifst es: "Souls who have the germ of nobleness within, are drawn to souls more noble than themselves, just because, needing guidance, they cling to one before whom they dare not say or do, or even think, an ignoble thing"[1]).

1c. Glaube und "kingdom of God within us, and among us" war die Kardinalforderung Kingsleys, Führertum und Heldenverehrung die erste ihr untergeordnete praktische Notwendigkeit. In einem weiteren Vorschlag K.'s, der Gemeinschaftsarbeit, ist von beiden Forderungen etwas enthalten: Die Cooperation soll 1. von christlichem Geiste durchdrungen sein und 2. auf aristokratischer Ordnung basieren. An Stelle der Konkurrenz, die nur ein vernichtender Kampf des einen gegen den andern sei, aus reinem Egoismus heraus, sollen christliche Grundsätze treten: Die Arbeiter sollen erkennen, dafs ihre Interessen gemeinsam seien und jeder voll Pflichten gegen den andern, Pflichten der "mutual self-sacrifice", der "truth and faithfulness to one another", der "self-control" und "obedience to law". "Let them remind them of that Great Name ... of Him whose everlasting Fatherhood is the sole ground of all human brotherhood, whose wise and loving spirit is the sole source of all perfect order and government"[2]). In diesem Sinne sollen sie eine Arbeits- und Lebensgemeinschaft bilden, "work

[1]) Lit. and gen. essays 344/45; vgl. Carlyle, Past and Present 34/35.

[2]) Cheap Clothes and Nasty, p. XXI—XXIV; Alton Locke, p. XLIII/XLIV und p. 283.

4*



and live together in their own work-shops, or their own houses", wie sie bisher in "the sweater's den" miteinander gearbeitet und gewohnt haben. Der Profit ihrer Arbeit, der bisher in die Taschen ihrer Ausbeuter flofs, wird ihnen dann selbst in gerechter Weise zukommen. An die besitzenden Klassen und die Intelligenz hingegen richtet K. den Aufruf, aus dem gleichen Geiste heraus dieses Unternehmen der Arbeit zu unterstützen, indem sie ihnen mit Geld, mit Beratung und vor allem mit Werbung und Sicherung einer Kundschaft beistehen. Dies wie überhaupt die ganze Organisierung des christlich-sozialen Assoziationswesens durch die Gebildeten ist der eine aristokratische Zug. Noch wichtiger aber ist die aristokratische Gliederung innerhalb der Assoziation selbst. Etwas davon klingt schon durch in K.'s Darlegung der gleichen Prinzipien mit Bezug auf die Landwirtschaft (z. B. "Alton Locke", p. 183). Noch deutlicher kommt es bei der Schilderung von Eleanors Arbeitsgemeinschaft unter den Nähterinnen in "Alton Locke" zum Ausdruck; Eleanor ist ihr "leader" und "teacher", indem sie die Rechnungen führt und die Verwaltung leitet, ihnen bei der Arbeit vorliest und sie erzieht durch Dichtung, Kunst und Wissenschaft, namentlich aber durch den "overruling moral influence", der von ihr ausstrahlt und der auch der Grund ihres Führertums ist. Kurz und prägnant hat K. die Notwendigkeit aristokratischer Gliederung in den Assoziationen und die Gleichbedeutung reiner Demokratie mit Anarchie in einem Briefe von 1856 ausgesprochen: "The failure in those which I have seen fail, has always been their democratic constitution and anarchy. The secret of success in those which I have seen succeed, has been the presence of some one master-mind"[1]). Trotz seiner Erkenntnis später, dafs die Arbeiter noch nicht reif sind für Assoziation in seinem Sinne[2]) und trotz seiner Enttäuschtheit hierüber hält er doch an dem Gedanken der Notwendigkeit von Gemeinschaftsleben fest; nur sei noch mindestens zwei Generationen hindurch intensive Erziehung dazu nötig[1]). Dafs K. den Gedanken beibehält, davon zeugt ferner der Vorschlag einer Lebensgemeinschaft der Arbeiter, den er ein Jahr später — 1857 — in seinem

---

[1]) Lett. I, 276.

[2]) Lett. II, 40; Alton Locke, p. XLII—XLIV.

Vortrag "Great Cities and their Influence on Good and Evil" macht: "... common eating-house, bar, baths, wash-houses, reading-room, common conveniences of every kind, where, in free and pure county-air the workman will enjoy comforts which our grandfathers could not command"[1]); diese "huge blocks of building" sollen nämlich aufserhalb der Stadt liegen, damit auch der Industriearbeiter den Kontakt mit dem Lande, mit der freien Natur behält; auf diese Weise werde auch blühende Gesundheit, "a state fit for *education*" und mehr „Aktivität" erreicht werden. Um schliefslich ein noch späteres Zeugnis für die Beibehaltung des Assoziationsgedankens zu geben: Noch 1867 ist K. der Ansicht, dafs die Kooperation als zu erstrebendes Ziel im Auge zu behalten ist; "the rise of that co-operative movement ... will do more than any social or political impulse in our day for the safety of English society, and the loyality of the English working classes"[2]), und zwar in gleicher Weise auf "distribution", auf "manufacture" und auf "agriculture" angewandt.

K.'s Gedanke der Gemeinschaftsarbeit steht unter dem Zeichen des damals so aktuellen Problems, wie "sovereignty" und die „unvermeidliche Demokratie", also aristokratische und demokratische Prinzipien, zu einer gesunden, harmonischen Einheit gebracht werden könnten.[3]) Hier ist aristokratisch die Beratung und Unterstützung und Organisierung durch Besitzende und Intelligenz sowie die aristokratische Gliederung innerhalb der Gemeinschaft; demokratisch die brüderliche Zusammenarbeit, die Selbsthilfe untereinander und die gleichmäfsige Berücksichtigung bei der Verteilung des Profits. Eine Kombination von "strict discipline and military order" einerseits und "the sacred fire of modern liberty" andrerseits, "paradoxical as it may seem"[4]) erschien K. das Erstrebenswerte (der Hauptakzent jedoch auf ersterem). 1864[5]) sagt er es im Hinblick auf die frühmittelalterlichen Mönche, die in ihrer Arbeits- und

---

[1]) Soc. Essays 216 ff.

[2]) Hist. Lect. 144.

[3]) Siehe z. B. At Last 97; Yeast 268; Carlyle, Past and Present, 251.

[4]) Roman and Teuton 239.

[5]) Ich möchte hier noch einmal daran erinnern, dafs ich die so häufige Hinzufügung der Jahreszahl nur bringe, um dadurch möglichst oft meine Ansicht gegenüber Cazamian, M. Meyer und Brunner (s. S. 1) zu belegen.

Lebensgemeinschaft im Kloster diese Kombination realisiert hatten; 1873 führt er die Zeit der Tudorherrschaft als in dieser Hinsicht vorbildlich an; damals herrschte daher auch noch "prosperity among the working classes".

Diese Idee der Arbeits- und Lebensgemeinschaft hat K. auch an anderen Beispielen — d. h. nicht mit unmittelbarer Beziehung auf die Industrie- und Agrararbeiter — wiederholt illustriert. Des Platzmangels wegen kann ich, ohne auszuführen, nur kurz hinweisen auf: "Hypatia" (1852 geschr.) p. 4–6; 55/56, chap. XI, p. 235; "Westw. Ho!" (1855) p. 358/59 u. a.; "Two Years ago" (1857) p. 287 ff., 297; "Yeast" (1848) p. 255 ff.

1d. "Educate or fall to pieces!" ist Gottes nicht mifszuverstehender Warnruf an die "society in these days"[1]). Wie wichtig K. die Erziehungsfrage im Dienste sozialer Neugestaltung sein mufste, wird verständlich, wenn man zunächst an sein hohes Ideal einer Realisierung des "kingdom of God on earth" denkt, wozu "raising and elevating of the masses" nötig ist, wie oben schon angedeutet; ferner ist sie angesichts der Notwendigkeit von Führerpersönlichkeiten von grofser Wichtigkeit; und beim Scheitern seiner Kooperationsideale hatte K. die Unreife der Arbeiterschaft erfahren und auf Grund dessen die Erziehungsnotwendigkeit ganz besonders betont.

Zu dem Mangel an rechter Führung gehört für K. die schlechte Volkserziehung, der dürftige Unterricht der Massen. Wer kümmert sich um ihren Geist und um ihre Seele? In dieser Ungerechtigkeit, die die intellektuellen Gaben der Armen einfach verkommen läfst, hat er eine Hauptquelle der Unzufriedenheit der Arbeiter erkannt, und die starke Herausarbeitung dieses Faktums nennt Cazamian ein spezielles Verdienst Kingsleys. Die Sehnsucht des intelligenten Arbeiters nach Bildung hat K. an Alton Locke veranschaulicht, an dessen unermüdlichen Anstrengungen, Entbehrungen und Kämpfen, um sich selbst etwas von dem ersehnten Gut anzueignen; denn "we working men have too often no other teacher than our own errors" (p. 22; vgl. p. 2, 15, 21, 23, 26, 31, 36, 63, 121). Dieselbe Sehnsucht bringt in "Yeast" Tregarva zum Ausdruck (p. 60, 213/14). Und diese Sehnsucht des begabten

---

[1]) Lit. and general essays 248.



Arbeiters sei auch berechtigt, denn er habe seine Gaben bekommen, um sie zur Entfaltung zu bringen; das dürfe nicht ein Monopol der Reichen sein. Dieses Anrecht formuliert K. in "Yeast" mit den Worten: "If man living in civilised society has one right which he can demand it is this, that the State which exists by his labour shall enable him to develop, or, at least, not hinder, his developing his whole faculties to their very utmost, however lofty that may be" (p. 86; vgl. "Alton Locke" 35, 40); werde dieser Anspruch nicht erfüllt, so habe er ein Recht, sich über die Ungerechtigkeit und Nachlässigkeit und Nachlässigkeit des Staates zu beklagen. Noch 1867 bringt K. in einer Vorlesung denselben Gedanken zum Ausdruck ("Hist. Lect." 139). Er fordert auch, dafs die Universitäten, ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend, wieder für jeden Begabten zugänglich werden, ohne Rücksicht auf die wirtschaftliche Lage des Betreffenden; es müsse für Stipendien gesorgt werden. Das Recht auf Bildung habe seine Grenzen lediglich in den geistigen Fähigkeiten; es ist eine Grenze, die K. auch in seiner praktischen Wirksamkeit zieht, indem er sich hauptsächlich an die Intelligenz der Arbeiter wendet; auch in diesem Punkte also eine gewisse aristokratische Einstellung Kingsleys.

Doch die Vernachlässigung der Erziehung und die damit zusammenhängenden sozialen Nöte treffen nicht ausschliefslich nur für die unteren Klassen zu. Auch in den besitzenden Klassen wird in vielen Fällen wenig für die Erziehung getan. Von Lancelot Smith in "Yeast" heifst es: "Real education he never had had." Alton Locke sagt mit einer gewissen Bitterkeit: "... we must not complain of the rich for not giving education to the working man when they have not yet even given it to their own children" (p. 22). Ebenso rügt K. auch in „Two Years ago" (1857) die oberflächliche Erziehung in Mittelstand und Landaristokratie, obwohl Ausnahmen zu Tausenden vorhanden seien. Von Trebooze z. B. heifst es: "never sent to school, college, or into the army, he had grown up in a narrow circle of squireens like himself, without an object save that of gratifying his animal passions" (p. 117, 119). Und wo man für Erziehung etwas übrig habe, arte sie nicht selten in Ästhetizismus und Selbstkultur aus. Aber auch in den oberen Klassen sei ein möglichst hoch gestecktes Erziehungsideal so

wichtig, damit das englische Volk wieder tüchtige Führer bekommt. — Besonderer Wert sei auch auf die Erziehung der jungen Kaufleute zu legen, da sich aus diesen ein grofser Teil der Auswanderer von Einflufs rekrutiere. Ihre Erziehung sei somit "a matter of national importance ... How necessary for the honour of Britain, for the welfare of generations yet unborn, that that young man should have, in body, soul, and spirit, the loftiest, and yet the most practical of educations".[1])

Nachdem so die allgemeine Erziehungsnotwendigkeit herausgehoben ist, ist auf K.'s Ziel der Erziehung kurz einzugehen. Die eben angeführte Stelle deutet schon darauf hin, was K. unter Erziehung versteht: es ist für ihn eine harmonische Kombination von körperlicher Erziehung ("body"), religiöser und ethischer Erziehung ("soul"), intellektueller ("spirit") und praktisch-technischer ("practical") Ausbildung. Also auch hier wieder sein Ideal des Universalismus, des harmonischen Menschentums. Diesen Universalismus sieht er — in den Grundzügen wenigstens — bei den alten Griechen realisiert, die deshalb Vorbild sein sollen. "Are we more educated than were the ancient Greeks? Do we know anything about education, physical, intellektual, or aesthetic, and I may say moral likewise — religious education, of course, in our sense of the word, they had none — but do we know anything about education of which they have not taught us at least the rudiments? ... leaving to northern barbarians to follow, or else not do follow, their example? To produce health, that is harmony and sympathy, proportion and grace, in every faculty of mind and body — that was their notion of education"[2]). Schon ein Jahr vorher — in einem essay von 1872 — nennt er daher Gladstone's "Juventus mundi" als vorbildlichen Erziehungswegweiser, wo die ideale Erziehung eines griechischen Jünglings beschrieben wird, in harmonischer Entfaltung aller Fähigkeiten von "body, mind, and heart"[3]). An gleicher Stelle nennt er Lyly's "Euphues", der zur Ergänzung unbedingt nötig sei (vgl. auch "Westw. Ho!" 159). Denn K. bleibt nicht beim Universalismus stehen; dieser soll vielmehr durch eine Synthese mit christlich-religiöser Erziehung

[1]) Soc. Essays 208 (1857 geschr.).
[2]) Ebd. 108 (1873 geschr.).
[3]) Ebd. 43 (1872 geschr.).

erst geschlossene Einheitlichkeit und damit Totalität bekommen.[1]) Die christliche Grundeinstellung soll der Lebenskern darin sein. Was K. in diesem Sinne an "Euphues" so vorbildlich erscheint, ist ohne Zweifel die unmittelbare Gottgebundenheit und deren praktische Auswirkung in Durchdringung aller Lebens- und Erziehungszweige mit christlichem Geiste. Es ist der Standpunkt des Euphues, dafs ohne Gotteserkenntnis alle Wissenschaft, Kunst und Moral vollkommen wertlos sei und der Seele entbehre. Auch Prinzipien griechischer Erziehung finden sich bei Euphues: das griechische Mäfsigkeitsideal, Körperpflege und sportliche Erziehung. In der Höhe von K.'s Erziehungsideal — Universalismus, Totalität — liegt also auch wieder ein aristokratisches Moment im Gegensatz zu der demokratischen Tendenz der „goldenen Mittelmäfsigkeit", wie es Aronstein nennt, die in ihrer Durchschnittsbehaglichkeit alles Grofse scheut. Auf die einzelnen Zweige dieses Universalismus, dieser Totalität, im speziellen einzugehen, verbietet hier wiederum der Platzmangel.

Und schliefslich ist noch auf die von K. vorgeschlagenen Wege der Erziehung ein Blick zu werfen.

Dafs Erziehung durch Persönlichkeitseinflufs bei K. eine sehr grofse Rolle spielt, wurde bei Behandlung der "aristocracy of god", des Führergedankens und der Heldenverehrung schon genügend erörtert.

Auch die erzieherische Bedeutung der Natur hat er hervorgehoben. Er stellt den grofsen Übelstand heraus, dafs der weitaus gröfste Teil der städtischen Arbeiterbevölkerung von der Natur vollständig abgeschnitten ist. Alton Locke hat seine ganze Jugend hindurch keinen Wald gesehen, immer von lebhafter Sehnsucht erfüllt, mit dem "gay green country, the land of fruits and flowers", einmal in Berührung zu kommen. Worin besteht nach K. die erzieherische Einwirkung der Natur? In ihrer erlösenden Reinheit und Ursprünglichkeit, in der wohltuenden Stille, die nach der Unruhe des Grofsstadtgetriebes Selbstbesinnung und klarere Denkfähigkeit anregt; und neben der Wirkung auf die seelischen Funktionen auch Hebung der körperlichen Gesundheit[2]).

---

[1]) Vgl. beiläufig auch den Coleridgeschen Satz: "Unity + Omneity = Totality ("Statesman's Manual" 64).

[2]) Anton Locke p. 1/2, 89/90.

Stärker noch hat K. die Erziehung durch Kunst betont, da diese der Bevölkerung der Grofsstädte ja leichter zugänglich gemacht werden kann als die freie Natur. "It is by pictures and music, by art and song, and symbolic representations, that all nations have been educated ..., pictures and and music are the books of the unlearned"[1]). Gerade aus dem British Museum kommend, berichtet er in einem Vortrag (1873) von den Eindrücken jener Statuen, mit ihrer "perfect health, and grace and power, and self-possession and self-restraint so habitual and complete" und sagt, dafs die Korridore mit diesen griechischen Skulpturen "a perpetual sermon to rich and poor" bleiben, "amid our artificial, unwholesome, and it may be decaying pseudo-civilisation"[2]). An ihnen sehe jeder, wie der Mensch sein könne — in bezug auf körperliche ("health, and grace") wie auf geistige Qualitäten ("self-possession and self-restraint"), und würde dadurch einen Ansporn zur Nacheiferung bekommen. — Aber die grofse erzieherische Bedeutung der Kunst werde bisher noch wenig gewürdigt. "Nobody cares"; es mangelt an Kunstverständnis und -interesse; die Masse des Volkes ist ganz unberührt davon, und in den Mittelklassen ist es oberflächlich: "pictures don't pay". Daher fafst Lancelot Smith in "Yeast" den Vorsatz, im Volke das Bedürfnis danach zu wecken; er will Volksmaler und auf diese Weise Volkserzieher werden[3]). Doch in einer gewissen Elite der Arbeiterschaft besteht das Bedürfnis schon. K. veranschaulicht es an Alton Locke, dem, als er einmal einen freien Tag hat, es gröfster Wunsch ist, die Nationalgalerie kennenzulernen: "To see good pictures had been a long-cherished hope of mine. Everything beautiful in form or colour was beginning to have an intense fascination for me"[4]). Als er einmal dagewesen ist, wird seine Sehnsucht nach den Gemäldegalerien immer stärker; aber er kann diesen „Hunger“ höchstens sechsmal im Jahre stillen durch einen mühsam ersparten shilling und zieht eine Parallele zur Lage der Reichen, die gar nicht wissen, wie gut sie es haben. Kingsley hat daher wiederholt die Notwendigkeit ausgesprochen, dem Volke die Gemäldesammlungen zu öffnen, sowie den Wunsch, dafs die grofsen

---

1) Yeast p. 83.
2) Soc. Essays 107.
3) Yeast 217.
4) Alton Locke 51/52.

nutzlos dastehenden Schiffe und Flügel der Kathedralen in Museen und Wintergärten für das Volk umgewandelt würden. Abgesehen von den verschiedenen positiven Erziehungswirkungen würde es das negative Gute haben, die Leute von der Trunksucht abzuziehen, zu der sie häufig nur ihre Zuflucht nehmen "to drive away dulness" (Lett. I, 217). — Welcher Kunstrichtung zollt K. den meisten Beifall im Hinblick auf die Volkserziehung? Die Darstellung rein sinnlicher Schönheit wie unwürdige und nichtssagende Motive überhaupt lehnt er eo ipso ab (z. B. "Yeast" 224). Aber auch die präraffaelitische Schule sagt ihm nicht zu wegen ihres übertriebenen Naturalismus (siehe "Two Years ago" 134—36). Sein Ideal ist eine Verbindung von griechischer Formenschönheit (entsprechend seiner Auffassung von beauty als einem Ewigkeitswert) und deutscher Innerlichkeit und "imagination", wie sie in der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zum Ausdruck kam (Lett. II, 65). Porträtmalerei, Naturdarstellung (Landschaften, Tiere) und symbolisierende Kunst stehen in seinen Augen am höchsten. Auf naturgetreue Darstellung kommt es ihm dabei an, d. h. wie das Dargestellte in Wirklichkeit gesehen wird, nicht wie es in seinen einzelnen und kleinsten Zügen wirklich ist — hierin der Unterschied zu den Präraffaeliten. Der ganze Charakter des Individuums soll aus dem Porträt hervorleuchten. Ewigkeitswerte — Schönheit, Wahrheit, Natürlichkeit, das Erhabene — sollen zum Ausdruck gebracht werden, die Symbolik und die Würde in Mensch und Natur.[1]) Angesichts dieser Ratschläge, die er den auf dem Gebiet der Kunst Erzieher und Führer sein Wollenden gibt, nennt er u. a. Raphael, Tician, Sebastian del Piombo, Giorgione, Albrecht Dürer, Kaulbach und unter den zeitgenössischen englischen Malern — was das Wichtigere ist — Turner, Landseer, Creswick, Stanfield als vorbildlich und mustergültig[2]). — In welcher Weise denkt sich K. die erzieherische Wirkung einer solchen Kunst? Unwillkürliche — oder **auch** bewufste — innere Reproduktion der äufserlich wahrgenommenen Schönheit, nobleness and sublimity ist der Kern dieser Wirkung[3]).

---

[1]) Yeast 41, 42, 43, 224/25, 242; Alton Locke 53, 74/75; Two Y. ago 106/7, 134/36 u. a.

[2]) Z. B. Yeast 224; Alton Locke 74; Lett. II, 65; Two Y. ago 107.

[3]) Two Y. ago 133/34, 143; Lett. I, 112.

Beim Anblick von Guidos "St. Sebastian" in der Dulwich Gallery fühlt Alton Locke sich innerlich gehoben durch "that true naturalness, which is the highest expression of the Spiritual" sowie den aus St. Sebastians Augen leuchtenden "enthusiastic faith" (p. 53). Die Lektüre von Milton, Carlyle, Tennyson erfüllt ihn mit Bewunderung für alles "Erhabene", "Unendliche" und "Schöne" (p. 74/75). Was von Malerei und Dichtkunst gilt, gilt auch von Architektur und Skulptur: Von dem imponierenden Äufseren einer Kathedrale sagt Alton Locke, dafs durch diese Majestät „die Seele befreit und zum Himmel erhoben wird" (p. 135). Der veredelnde Einflufs edler Skulpturen wurde am Anfang dieses Abschnitts schon erwähnt. "Graceful and noble simplicity", Natürlichkeit, innerer Adel und Würde, Ewigkeitssinn, Wahrheit, Schönheitssinn sollen durch die Kunst also geweckt werden, nach dem unausgesprochenen Grundsatz: "Ein gutes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urteil höhere Gesetze". Hierin, namentlich in der grofsen Wertschätzung des Edlen, Erhabenen, Natürlichen bezeugt sich auch wieder etwas von K.'s aristokratischer Grundeinstellung.

Auch der Krieg ist in K.'s Augen ein wichtiger Erzieher; und nicht nur Krieg, auch Militärdienst überhaupt und Gefahr liegen in derselben Linie. Was von der Wirkung des Sports im kleinen gilt, gilt hier im grofsen: fellow-feeling, strength and skill, self-restraint, obedience, punctuality, justice, temperance, dazu körperliche Kraft und Gesundheit sind die Resultate einer Erziehung auf diesem Wege. "Unless a man has been taught to look death in the face, he never will grow up, I believe, to be much of a man at all"[1]), sagt der Leutnant in "Two Years ago" (1857 geschr.); und weiter heifst es: "Danger is a better schoolmaster than all your new model-schools, diagrams, and scientific apparatus . . ., the sailors have a fellow-feeling which others have not". Und am Schlufs dieses Romans zeigt K., wie alle, die am Krimkrieg teilgenommen haben, als „ernstere und weisere Männer" zurückgekommen sind, und führt es an den einzelnen Personen aus. — Als Amyas in "Westw. Ho!" (1855) einige Jahre seines gefahrvollen und kriegerischen Heldenlebens hinter sich hat,

[1]) Two Y. ago 76.

freut sich sein Bruder über die erzieherische Wirkung dieser Zeit und betrachtet ihn voll Stolz, den „self-confident and stately warrior, showing in every look and gesture the reason firm, the temperate will, endurance, foresight, strength and skill"[1]). — Wie für den einzelnen, so habe der Krieg auch erzieherische Bedeutung für die menschliche societas überhaupt, und zwar zur Durchsetzung einer immer höheren "form of human society"; der Krieg sei "a needful training" zu einer von Jahrhundert zu Jahrhundert vollkommeneren Realisierung von "order, justice, love, and peace". Verschiedene Völker oder verschiedene Richtungen eines Volkes kämpfen als Vertreter verschiedener Ideen, uud die höhere Idee werde sich immer durchsetzen[2]).

In der Schulerziehung ist K. dafür, dafs "secular and religious education" nach Möglichkeit voneinander getrennt und von verschiedenen "classes of men" erteilt werden, von Gelehrten bzw. von Geistlichen. K. ist sich klar darüber, dafs die beste Erziehung auf jedem Gebiet nur durch fachmäfsig und vollständig darin stehende Menschen gegeben werden könne. Aber ein Erziehungsideal setze auch ein entsprechendes Material voraus, das erzogen werden soll. Für "degraded people" solle man sich daher auf eine von beiden Arten beschränken, und zwar werde da in den meisten Fällen die religiöse Erziehung zu wählen sein[3]). K. denkt also durchaus nicht für alle an das Erziehungsideal des Universalismus, der Totalität; "degraded people" sieht er unter den Reichen ebenso wie unter den Armen, wie er in demselben Buche in anderem Zusammenhange noch ausführt ("At Last" 303). Reine "secular education" sei nur nötig, wo die Kirche ihre Pflicht nicht getan habe (Lett. II, 190). — Staatliche Durchführung des allgemeinen Schulzwanges ist für K. das zu Erstrebende; doch da es vorläufig noch nicht möglich sei, müssen Geistliche wie Laien all ihre Kraft daran setzen, von sich aus für die Erziehung der "lower classes" zu sorgen. Von dieser "Unmöglichkeit" spricht K. angesichts der schweren Schädigung und Verzögerung, die die Hebung der allgemeinen Volksbildung

[1]) Westw. Ho! 303; vgl. auch p. 358; At Last 188 (1871 geschr.); Plays and Puritans 274/75 (1873 geschr.).

[2]) Ebd. 276—79.

[3]) At Last 285 ff. (1871 geschr.).

durch die Streitigkeiten der Parteien um die Verbindung von Kirche und Schule erlitten habe[1]).

1e. Wie die geistige Gesundung durch Erziehung, so hat K. sich auch die körperliche Gesundung durch volkshygienische Bestrebungen aller Art besonders angelegen sein lassen. In einem Briefe von 1859 sagt er: "I am tired of most things in the world. Of sanitary reform I shall never grow tired"[2]). Gerade auch in seiner Sozialkritik hat er mit ganz besonderer Schärfe die Übelstände auf dem Gebiet der Hygiene immer wieder gegeifselt.

Es ist K.'s Standpunkt, dafs man mit der sanitären Reform beginnen müsse, wenn man das gegenwärtige Chaos des sozialen Elends beseitigen wolle. "... without Sanitary Reform all efforts for the bettering of the masses are in my eyes not only useless, but hypocritical"[3]). Zur Begründung dieser Grundnotwendigkeit ist eine Stelle aus einem Vortrag von 1857 heranzuziehen, wo er sagt: "The social state of a city depends directly on its moral state, and ... the moral state of a city depends — how far I know not — on the physical state of that city; on the food, water, air, and lodging of its inhabitants"[4]). Ein enger kausaler Zusammenhang zwischen Körperlichem und Geistigem stand für K. fest: "Everything which ministers to the corpus sanum, will minister also to the mentem sanam"[5]). Ein körperlich gesunder Mensch sei schon an sich moralisch und geistig gesunder; ferner sei er erst bei körperlicher Gesundheit richtig aufnahmefähig für irgendwelche Erziehung zu geistiger und seelischer Vervollkommnung. Auch die nörgelnde, unzufriedene Stimmung werde sich bei gesunder Konstitution legen: "... there will be less tendency to brood angrily over the inequalities of fortune, and to accuse society for evils which as yet she knows not how to cure"[6]). Würde man ferner der unreinen Luft, der Unsauberkeit, zu der die äufserst mangelhafte Wasserversorgung die arme Bevölkerung zwingt, einen Riegel vorschieben, so würde durch Reinheit und Ordnung in den äufseren Dingen

---

1) Disc. 288 (1867). 2) Lett. II, 60/61.

3) Soc. Essays 7 (1855 geschr.).

4) Ebd. 190/91 (1857).

5) Ebd. 211; vgl. 31, 37, 38, 221.

6) Ebd. 212.

eine wichtige Vorbedingung für innere Reinheit und Ordnung und für Selbstachtung geschaffen sein.

Welche praktischen Vorschläge im einzelnen macht K. von dieser Grundauffassung aus? Öffentliche Bäder, öffentliche Plätze, Wasserversorgung, genügende Ventilation in Häusern und Fabriken, Sorge für Sport und Spaziergänge, Drainage der sumpfigen Ländereien, Besserung des Wohnungswesens sind die Hauptforderungen, die immer wiederkehren. Ein Hauptgrund der Trunksucht sei, dafs die Armen in ihr einen "stimulus" suchen, um ihre durch die unhygienischen Zustände erschlafften "vital energies" wenigstens vorübergehend zu beleben. — Das enge Zusammengedrängtsein in den übervölkerten Wohnungen, wo Menschen verschiedenen Alters und Geschlechts meist auf einen Raum angewiesen sind, sei nicht nur wegen der hygienischen Schäden zu verwerfen, sondern auch wegen der moralischen Konsequenzen. Der ehrliche Arbeiter finde sich in "unnatural contact with the dishonest and the fool . . ., and his children exposed to contaminating influences from which he would gladly remove them; but how can he? Next door to him ... may be enacted scenes of brutality or vilainy which I will not speak of here ... We spend thousands in carrying out the separation in prisons; for God's sake let us try to separate them a little before they go to prison ..."[1]). Ebenso sollten die Gutsbesitzer für Verbesserung der Tagelöhnerwohnungen sorgen. Die grofse Ausgabe würde sich bezahlt machen durch die Ersparnis an Krankengeldern und Armensteuern (z. B. "Two Years ago" 126). — In einem essay von 1872 schlägt er die Einrichtung von "public schools of health" vor: Physiologie und die Grundzüge der hygienischen Wissenschaft sollen allgemein gelehrt werden, damit von der Erkenntnis aus das praktische Leben entsprechend gestaltet wird[2]). — Besonders nachahmenswert erscheinen ihm die volkshygienischen Bestrebungen der Römer, die in allen Städten öffentliche Bäder anlegten, "lecture-rooms, libraries, porticoes, wherein the people might have shade, and shelter and the rest . . . Are you aware that their baths were of the most magnificent architecture, decorated with marbles, paintings, sculptures, fountains,

---

[1]) Soc. Essays 199, 203/6. [2]) Ebd. 29/30, 32, 80, 92.

what not?"[1]) In England gebe es nichts derartiges. Man lerne auf den "public schools" zwar kaum etwas anderes als Griechisch und Latein, aber an den Einrichtungen dieser Völker nehme man sich kein Beispiel. K. erkannte, daſs derartige Institutionen das Elend der slums mildern und die Arbeiter von den Bierhäusern ablenken würden, indem sich ihnen hier ein Aufenthalt in angenehmer Umgebung böte, der erzieherische Wert der künstlerischen Ausstattung sei dabei nicht zu unterschätzen. Und namentlich die Wichtigkeit der Volksbäder bestehe darin, daſs dadurch eine Hauptursache aller Krankheit und alles Elends beseitigt wird, "for dirt is the fertile cause of disease and drunkenness, misery, and recklessness"[2]).

1f. Auch den Gedanken der Auswanderung hat K. sein Leben lang beibehalten. Wie Carlyle so wendet auch er sich hiermit gegen Malthus.[3]) Am Schluſs von "Alton Locke" wird die Ausfahrt und Ankunft von Auswanderern in heitersten Farben gemalt, um den Landsleuten einen Ansporn zu geben und so der Übervölkerung abzuhelfen[4]). Und 1868 schreibt er vorwurfsvoll: "Ah, that advice which I used to give twenty years ago had been taken! That the trades' unions would have organized an emigration committee for each trade, and chosen by ballot a certain number to emigrate every year, on funds furnished by the society, then things might have been different" (Lett. II, 269; Ausgabe von 1878). Auſser durch die trades' unions soll nach K. durch die besitzenden Klassen die Auswanderung in die Wege geleitet und unterstützt werden. Die Besitzenden und Gebildeten sollen die Auswanderer finanziell und mit Ratschlägen und Informationen unterstützen, daſs und wo und in welcher Art sich ihnen in fernen Ländern Erwerbsmöglichkeiten bieten. K. selbst ist hierin mit gutem Beispiel vorangegangen, indem er in "At Last" (1871) eine ganze Reihe praktischer Ratschläge im einzelnen gibt. Die Azoren (Terceira) empfiehlt er als "earthly paradise in soil, climate, productions; and yet no English care to settle there, nor even to go thither for health, though the voyage from Lisbon is but a short one, and our own mail steamers could as easily

[1]) Ebd. 158ff.; vgl. Hyp. 200.
[2]) Soc. Essays 162 (1869 geschr.).
[3]) Christian Socialist 5; Soc. Essays 258/59.
[4]) Alton Locke 306; vgl. auch 238, 301; Lett. I, 276; II, 163.

touch at Terceira now as they did a few years since" (p. 4); also für Wohlstand und Gesundheit — was ja beides in der niederen Bevölkerung Englands darniederlag — sowie für günstige Verbindung mit der Heimat wäre hier gesorgt. Wiederholt sucht er durch Beschreibung der landschaftlichen Schönheit und der aufserordentlichen Fruchtbarkeit des Bodens oder des sorgenlosen, idyllischen Lebens solcher, die bereits ausgewandert sind, zur Auswanderung anzuregen (p. 38, 41, 168, 181, 205/6, 209 u. a.); auch des günstigen Klimas in Westindien sowie des "pure water" im Gegensatz zu der schlechten Wasserversorgung der englischen Arbeiterviertel wird dabei gelegentlich gedacht. Verschiedentlich hat K. seine Hinweise sogar noch näher spezialisiert: Auf St. Lucia und einigen anderen der britischen Antillen würde Nutzbarmachung des Schwefels lohnend sein — Abbau, Destillation und Export (p. 41—43). In den feuchten Distrikten der westindischen Inseln würde Anbau von Bambusrohr zur Papierindustrie gute Erwerbsmöglichkeiten bieten (p. 145). Gewinnbringend sei auch die Arbeit in den Zuckerrohrplantagen und Zuckerfabriken, ferner der Anbau und Export von Früchten, Ölsamen, Kakao, Drogenartikeln "for the home market"; Guttapercha, das meist noch ungenutzt verwildere, könnte nutzbar gemacht sowie "Plantain-meal" in grofsen Mengen ausgeführt werden, um auch den englischen Arbeitern der Heimat billiges Mehl zu verschaffen (p. 317/18). Auch in Südamerika seien nicht unerhebliche Wohlstandsmöglichkeiten vorhanden; Arbeit in den Silber- und Goldbergwerken und im Handel, sowie an der Drainage der Sumpfdistrikte und Anbau von Kokospalmen (p. 3, 301/2). Auf die günstige Verbindungsmöglichkeit mit dem Mutterlande wird wiederholt hingewiesen: "We wished to show those at home how easy it was to get there; how easy to get home again" (p. 323; vgl. p. 101). Weiter macht K. den Vorschlag, Soldaten in den Kolonien anzusiedeln nach dem Vorbild der "weisen Politik der Römer" (p. 188).

Nach seiner Amerikareise bejaht K. die Auswanderung also restlos, nachdem er vorher (1855 z. B.) zwar auch schon geäufsert hatte, dafs der wichtigste praktische Weg aus dem sozialen Elend ihm je länger je mehr die Auswanderung erscheine, doch unter Hinzufügung, dafs andererseits ein grofser Nachteil damit verbunden sei: die gesunden und starken Kräfte

würden dem Mutterlande entzogen, die geringeren würden zurückbleiben[1]).

1g. Das Auswanderungsproblem wie die grofse Wertschätzung des Krieges erweiterten sich bei K. zum imperialistischen Gedanken. Dasselbe gilt von seinem ungeheuren Nationalstolz, den er voll Feuer seinem ganzen Volke mitteilen möchte. Doch findet sich bei ihm der Imperialismus gewöhnlich in enger Verknüpfung mit der sozialen Tendenz. Er will seine Zeitgenossen mit Nationalstolz erfüllen, um dadurch ein einigendes Band zu schaffen und so auch auf diese Weise zur Überbrückung der Klassengegensätze beizutragen. Er hat es auch einmal direkt ausgesprochen, dafs "a common patriotism, a common national destiny" eine "moral discipline" sei, die ein Volk zusammenhalte, die gegenseitige Hilfe in Not, "habits of obedience, self-restraint, self-sacrifice, mutual trust" inspiriere; er veranschaulicht das z. B. an den alten Israeliten[2]). In diesem Sinne hat er die Bilder aus der gemeinsamen grofsen Vergangenheit vorgeführt: das Mittelalter in "Hereward the Wake" (1866), wo er am Schlusse stolz sagt: "... these Englishmen ... what stout and trusty prudhommes they are all, down to the meanest serf"[3]); vor allem aber die nationale Gröfse und Einheit der elisabethanischen Zeit in "Westward Ho!" (1855) und in "Sir Walter Raleigh and his Time" (1873) durchgängig und in "At Last" (1871) in gelegentlichen Hinweisen. Wenn auch in "Westward Ho!" der Nationalstolz sich in den verschiedensten Zügen und in jedem Kapitel äufsert, so liegt auf dem glänzenden Sieg über die Armada in dieser Beziehung doch der Hauptakzent. Der ruhmreiche Kampf wird ganz ins einzelne gehend dargestellt (chap. XXXI), ebenso der glänzende Siegestriumph der Königin Elisabeth (p. 569). Mit diesem Siege habe England sich um die Freiheit und Religion, um die Lebenskräfte ganz Europas und Amerikas, ja der ganzen Welt, ein unsterbliches Verdienst erworben, denn die Kinder des Lichts hätten über die Kinder der Finsternis gesiegt[4]). Mit Bezug auf das 18. Jahrhundert heifst es in den "Historical Lectures"

---

[1]) Soc. Essays 8.

[2]) Disc. p. 5.

[3]) Herew. the Wake 373.

[4]) Siehe auch Westw. Ho! 12/13, 518, 551, 568/69.

(1867): "... This is the special honour of England ... It was to England that the slowly-awakening nations looked, as the source of all which was noble, true and free, in the dawning future"[1]). Dieser ungeheure Nationalstolz wurzelt in dem für den englischen Imperialismus typischen Gedanken, dafs England das auserwählte Volk Gottes sei. Es ist eine Auffassung, die im Puritanismus ihren Ursprung hat; sie findet sich bereits in Lylys "Euphues" und läfst sich von da aus bis in das 20. Jahrhundert verfolgen[2]). Galt also die Vorführung der gemeinsamen leuchtenden Vergangenheit dem Ziel, zu "common patriotism" zu begeistern, so will K. mit der Betonung des besonderen Gottbegnadetseins der englischen Nation auf "a common national destiny" aufmerksam machen — beides, um durch Nationalstolz und nationales Verantwortlichkeitsbewufstsein ein sozial einigendes Band zu schaffen. — In bezug auf die Gegenwart lenkt sich sein Nationalstolz auf das Heerwesen, dem er in "Froude's History of England" (1873) mehrere Seiten widmet, und dem er auch schon vorher in "Alton Locke" (1850) Lobpreis gezollt hatte[3]). — Gelegentlich vergleicht K. stolz die englische Nation mit den alten Römern und ihren imperialistischen Tendenzen.

Auch der eben behandelte Abschnitt zeigt also ein aristokratisches Moment in Kingsleys Einstellung.

1h. Landwirtschaftliche Kleinkultur erscheint K. wichtig. "... that system of "Petite Culture" — of small spade farming — I have long regarded, with Mr. John Stuart Mill and others, as not only the ideal form of agriculture, but perhaps the basis of any ideal rustic civilisation"[4]). Der Grundsatz, den er hier 1871 ausspricht, findet sich auch schon 21 Jahre vorher in "Alton Locke", wo Lord Ellerton einen Versuch macht mit dem "spade-labour system", indem er "small cottage farms" von seinem Besitz abtrennt und sie intelligenten Arbeitern, die er aus der Industriestadt zieht, überläfst; es sind Teile, die für die grofsbetriebliche Arbeit zu steil sind (p. 183). In demselben Roman beklagt sich ein Arbeiter darüber, dafs bei dem ausgedehnten Grofsgrundbesitz

---

[1]) Hist. Lect. 150; vgl. auch Two Y. ago 4, 50.

[2]) Vgl. Fr. Brie in Anglia Bd. 40.

[3]) Plays and Puritans 274 ff.; Alton Locke 32.

[4]) At Last 309.

soviel Land ungenutzt liege, zum mindesten nicht das herausgezogen werde, was sich herausziehen liefse. Daher wäre es nur richtig, wenn man dem Tagelöhner ein Stück Land gäbe; auf die Weise würde sein wirtschaftliches Auskommen gehoben sein und durch Gartenbaukultur der Boden besser ausgenutzt werden (p. 205). Ob der Kleinbetrieb persönlicher Besitz eines unabhängigen Bauern ist, oder ob er nur in Pacht gehalten wird, oder ob er in den Händen eines Tagelöhners ist, der daneben noch seinem Herrn zu dienen hat, scheint K. nach den drei angeführten Stellen nicht so wesentlich zu sein; es kommt ihm in erster Linie auf den Kleinbetrieb als solchen an, da hierdurch intensive Wirtschaft ermöglicht wird, Steigerung der Ertragsmenge und Steigerung der Qualität[1]). Ein besseres Auskommen der Gesamtbevölkerung wird dadurch gewährleistet. K. ist sich der Schwierigkeiten zur Durchführung dieser Mafsnahme vollkommen bewufst: Landwirtschaftliche Kleinkultur erfordere "wit and handiness", woran es dem "average English labourer" vorläufig noch sehr fehle. "Garden-tillage and spade-farming are not learnt in a day, especially when they depend — as they always must in temperate climates — for their main profit on some article which requires skilled labour to prepare it for the market ... 'Petite Culture' requires intellect and practical education"[2]). Also auch hierzu sei Erziehung noch eine wichtige Vorbedingung.

Doch ist K. durchaus nicht für einseitige Durchführung der Kleinkultur. Auch grofse Betriebe seien notwendig; und zwar müsse man sich ganz nach den Gegebenheiten des Bodens richten; einige Gebiete können nur durch Bewirtschaftung im kleinen und einzelnen voll ausgenutzt werden, in anderen — z. B. bei leichtem Boden — stehen einem Grofsgrundbesitzer mehr Mittel und Wege offen, etwas daraus zu machen, und auch unter relativ geringeren Unkosten. Zudem solle das Verhältnis der large farms und small farms zueinander von der Erfahrung und den Bedürfnissen des Marktes abhängig gemacht werden[3]). K. ist also auch in diesem Punkte nicht für eine alle Unterschiede nivellierende Norm, sondern für

---

[1]) Siehe z. B. At Last 315; Alton Locke 204/5.

[2]) At Last 316, 320 (1871 geschr.).

[3]) Lett. II, 204/5 (1871 geschr.).



selektive Anpassung an die jeweiligen Gegebenheiten zur Erzielung einer gröfstmöglichen Produktivität.

2a. Es ist noch auf Kingsleys Haltung nach 1850 einzugehen, um darzulegen, dafs seine sozialreformatorische Wirksamkeit nicht nur eine Episode seines Lebens umfafst. Cazamian nämlich stellt die Behauptung auf: "Après 1850, un flot d'optimisme *berce* et *endort* sa conscience sociale. Les résultats économiques et intellectuels de la réaction interventionniste lui apparaissent comme heureux, importants, suffisants. Désormais ses écrits abondent en déclarations consolantes"[1]). Ähnlich Maria Meyer, wenn auch nicht ganz in dieser Ausschliefslichkeit: "Was für Carlyle sein Leben lang das zentrale Problem war: wie kann sich dies Zeitalter aus seiner Verwirrung herausarbeiten, für die die sozialen Notstände nur ein Symptom sind? — das erfafste K. nur während einer abgrenzbaren Periode seines Lebens in der Arbeiterfrage ..."[2]) Ähnlich Brunner in seinem neusten Aufsatz: "Er war ganz Theologe geworden, und soweit er seinen Schriften eine Tendenz zugrunde legt ..., richtet sie sich ausschliefslich gegen den Katholizismus und seine anglikanischen Freunde ..."[3]) Die christlich-soziale Einstellung bezeichnet er nur als „Episode" in K.'s Leben. Diesen Urteilen kann ich mich nicht anschliefsen.

In der Tat ist K.'s Haltung seit Anfang der 50er Jahre eine etwas andere. Er zieht sich etwas zurück aus den vorderen Reihen des sozialen Kampfes. Aber der Grund ist nicht "grenzenloser Optimismus" angesichts sozialer Besserung, sondern eher eine gewisse Resignation im Bewufstsein der "difference between what *ought* to be done and what *can* be done"[4]). Der Sturm und Drang nach aufsen hat sich gelegt in der Erkenntnis der hemmenden Schranken; das innere Feuer ist dasselbe geblieben, K. dachte nicht daran, sich "in Zufriedenheit zu wiegen" (siehe Letters I, 254). Besonders die Unzulänglichkeit der unteren Klassen hatte ihn enttäuscht[5]). Daher ist als Grundlage aller weiteren Aufbaupläne erst Erziehung

[1]) Cazamian, Le roman social en Angleterre, 526.
[2]) M. Meyer, Carlyles Einflufs auf Kingsley, 28.
[3]) Anglia 1923, 1. Heft, S. 32.
[4]) Lett. II, 227; vgl. auch Alton Locke p. XXXV, XLI/XLII.
[5]) Lett. II, 31; vgl. auch I, 277; Alton Locke p. XLI—XAIV.

nötig, um das Volk aus seiner Unreife, aus seiner inneren — wie daher auch äufseren — Ungeordnetheit herauszureifsen. Um zu erziehen, um das Volk innerlich zu heben, wählt K. jetzt erhabene Stoffe und heldenhafte Gestalten für seine Werke und führt Bilder aus grofser Vergangenheit vor (z. B. "Westw. Ho!", "Herew. the Wake"); oder er sucht durch Vorträge und in reger Privatkorrespondenz Belehrung und Bildung zu verbreiten. In der Erkenntnis, dafs besonders die unteren Klassen versagt hatten, betont er besonders stark den Führergedanken. Durch Vorführung vorbildlicher Heldengestalten will er zur Nacheiferung anregen, um auf diese Weise der Zeit aus ihrer Verworrenheit zu helfen. Der Unterschied zwischen den ersten und den späteren Werken scheint mir — in der Hauptsache wenigstens — in den Methoden zu liegen, unter denen K. seine Tendenzen an sein Volk heranzutragen suchte. Diese sind daher noch kurz zu beleuchten, nachdem auch schon die vielfach von mir hinzugefügten Jahreszahlen gezeigt haben, dafs K.'s sozialreformatorische Stellungnahme bis an sein Lebensende reichte; manche seiner Vorschläge — z. B. die unter e, f, g, h behandelten — treten sogar erst nach 1850 mit besonderer Intensität hervor.

Durchgängig läfst sich von der Art und Weise von K.'s Wirken sagen, dafs er kein System aufgestellt hat (die von mir gebrachte systematische Darstellung ist nur eine künstliche Zusammenstellung, wie sie mir im Dienste wissenschaftlicher Kingsley-Forschung auch einmal nötig schien); er kann vielmehr eine Prophetennatur genannt werden, wie unter spezieller Bezugnahme auf "Yeast" Cazamian sehr richtig sagt: „Il est peu de livres moins systématiques et plus suggestifs que 'Yeast'"[1]). Menschen von prophetischer Veranlagung ist es eigentümlich, dafs sie bestimmte Wahrheiten besonders klar sehen und diese zum Grundstein ihrer Welt- und Lebensanschauung machen, in immer neuer Form wiederholen und auf alle möglichen Fälle übertragen. So sind auch bei K. Wiederholungen keine seltene Erscheinung; auch Widersprüche kann man vereinzelt finden, was gleichfalls in der prophetischen Veranlagung sowie in seiner temperamentvollen Art begründet ist. Es sind Züge, die er mit Carlyle gemeinsam hat; nur

[1]) Cazamian, Le roman social en Angleterre, 282.



dafs bei Carlyle das Übergewicht der Prophetennatur über den Systematiker noch weit stärker ist.

"He inherited the soldier's spirit, as well as soldier blood"[1]), wird über K. in der Herausgabe seiner Briefe gesagt. Das "soldier *blood*" macht sich in der Art und Weise geltend, in der er in seinen **ersten Werken** seine sozialen Gedanken zu vermitteln sucht. Es ist eine rücksichtslos kämpferische Methode, in der er hier die schroffen Übelstände herausstellt und die entsprechenden Gegenmafsnahmen fordert; hiermit hängt auch die konkrete Formulierung der meisten Reformvorschläge zusammen. — Jedoch das grofse Endziel, auf das er als Gesamtresultat hinauswill, deutet er in "Yeast" und "Alton Locke" nur an, ohne praktische Einzelheiten auszuführen. Er will hierzu nur Richtung weisen ("indicate the direction"), führt also nur bis zur Schwelle. Er will seinen Lesern nicht alles bis aufs letzte zurechtgemacht vorsetzen, sondern sie zum selbständigen Nachdenken und eignen Konsequenzen anregen, weil auf diese Weise eher Mitarbeit erreicht wird und mehr Phantasie und Gestaltungskraft zur Verwirklichung von Zielen in dieser „Richtung". In "Yeast" z. B. sagt er: "I have set forth the data of my problem; and surely, if the premises be given, wise men will not have to look far for the conclusion. In homely English I have given my readers Yeast; if they be what I take them for, they will be able to bake with it themselves" (p. 271; vgl. p. 71 u. p. XVI). Ähnlich sagt er in bezug auf "Alton Locke" zur Begründung, dafs er die praktische Realisierung der Ideen Eleanors nicht mehr vor Augen geführt habe: "All that I could do was to leave them as seed, to grow up by itself in many forms in many minds instead of embodying them in some action which would have been as narrow as my own idiosyncrasy . . ."[2]). Derselbe Grundsatz kommt auch in seinen "Historical Lectures" zum Ausdruck: "I am very desirous to excite some of my hearers, at least, to examine these questions for themselves" (p. 103), oder in den "Social Essays": "I shall confine myself rather to principles than to details" (p. 3). Doch, wie gesagt, gilt diese letztere Methode nur von dem Ausgang von "Yeast" und "Alton Locke", von dem grofsen Endziel, das K. be-

[1]) Lett. II, 44.
[2]) Alton Locke, Prefatory Memoir, p. XXVI.

absichtigt. Im übrigen ist das spezifische Charakteristikum der ersten Werke das rücksichtslose Aufdecken der Wahrheit und entsprechend konkrete Formulierung von notwendigen Gegenmaſsnahmen; während in jener anderen Methode schon eine starke Annäherung an die der späteren Werke liegt.

In seinen **späteren Arbeiten** soll das Werk selber sprechen, durch seine eigene Kraft wirken; der Grundsatz „Ein gutes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urteil höhere Gesetze" ist — wenn auch in dieser Form nicht ausgesprochen — für K. bei diesen Werken leitend gewesen. Von seiner persönlichen Begeisterungsfähigkeit aus nahm er unwillkürlich zündende Kraft auch für die Leser an. In dieser Art, zwischen den Zeilen lesen zu lassen, in diesem Appellieren an das Ehr- und Feingefühl seiner Leser äuſsert sich etwas von dem "soldier's *spirit*", den er geerbt hatte. Diese Methode, in kaum durchsichtiger Weise seine Tendenzen für das Publikum fruchtbar zu machen, gilt namentlich für die verschiedenen unter den „Reich-Gottes"-Gedanken fallenden Gesichtspunkte, für den Führergedanken, für das, was von der Vergangenheit als vorbildlich zu übernehmen und was in negativer Beziehung an ihr zu lernen ist, für die Gemeinschaftsarbeit und für sein Streben, Nationalstolz als sozial einigendes Band zu wecken. Die auf Erziehung, Hygiene, Auswanderung und ländlichen Kleinbesitz (nur vereinzelt auch auf die anderen Punkte) bezüglichen Forderungen dagegen sind auch in den späteren Werken konkret formuliert; und schon aus dem Grunde ist mir die Ansicht von Cazamian, M. Meyer und Brunner unverständlich. Näher einzugehen ist daher nur auf die Methode, die Tendenzen in jener kaum durchsichtigen Weise wirken zu lassen — um zu beweisen, daſs die sozialreformatorischen Tendenzen auch in den späteren Werken noch eine groſse Rolle spielen. Denn gerade wegen dieser Undurchsichtigkeit sind sie ja wohl von den drei genannten Autoren übersehen worden; und nicht nur von ihnen; denn wie konnte es sonst dazu kommen, daſs z. B. "Westward Ho!" und "Hereward the Wake" nur als „Jungengeschichten", als historische Abenteuerromane, aufgefaſst werden; eine Ansicht, die sich u. a. bei Walker und bei W. Frewen Lord findet[1]), die über-

[1]) Walker, Outlines of Victorian Literature, 139. W. Fr. Lord, Mirror of the Century, 174.



haupt fast allgemein verbreitet ist; derselbe Irrtum, wie er eine Zeitlang in bezug auf "Robinson Crusoe" bestand. Ich führe also zunächst einige Belege an zum Beweis, dafs K. nie ohne sozialreformatorische Absicht schrieb. Wie hoch er von der Mission eines Dichters dachte, dessen Pflicht es sei, im Dienste der Veredlung und inneren Neugestaltung des Volkes zu arbeiten, geht schon aus "Alton Locke" hervor (p. 128, 273, 302, 303). In "Two Years ago" (1855) führt er aus, dafs der wahre Dichter kein Werk verfassen dürfe ohne die „Absicht", "nobless" zu wecken und den Menschen zu zeigen, "that they are destined ... to combine themselves in some ideal state" (p. 143/44). In einer "lecture" von 1848 sagt er: "*Above all*, both pupils and teachers must never forget that *all* literature was written for their *examples*"[1]). Mit dieser Auffassung zeigt K., dafs auch er von dem Gesichtspunkt aus schrieb, dafs ein gutes Muster Nacheiferung weckt, dafs auch er Tendenz in alle seine Werke legte. Ein inneres Müssen trieb ihn zu all seinen Werken: In einem Briefe erklärt er, dafs, indem Gott ihm "a certain artistic knack of utterance" gegeben habe, "He had done more; He had made the word of the Lord like fire in his bones giving him no peace till he had spoken out"[2]); hieraus geht auch hervor, dafs es eine speziell christlich-soziale Grundeinstellung ist, die sich überall hindurchzieht. Einige weitere Belege für meine Ansicht seien hinzugefügt: John Martineau schreibt über K.: "Noblesse oblige ... is a precept which shines out in all his books, in all his teaching, at this period of his life as at all others"[3]). Ähnlich Dean Stanley — allerdings mit spezieller Bezugnahme auf "Hypatia": "... we forget that instruction is conferred upon us in every page"[4]). Mit diesen beiden letzteren Stellen ist auch gleichzeitig schon gesagt, dafs die Tendenz vielfach nur unausgesprochen „hindurchscheint", zwischen den Zeilen zu lesen ist. Und schliefslich scheint mir in diesem Zusammenhang eine Stelle aus Professor Max Müllers "Preface" zu "The Roman and the Teuton" nicht unwichtig zu sein, wo er sagt: "History was but his text, his chief aim was that of the teacher and preacher, and as an

[1]) Lit. and gen. essays 264.
[2]) Lett. I, 188/89 (the 4 vol edition, 1901/2).
[3]) Lett. I, 198. [4]) Ebd. I, 226.

eloquent interpreter of the purposes of history before an audience of young men to whom history is but too often a mere succession of events to be learnt by heart" (p. XII). Was hier speziell von den historischen Vorlesungen gesagt ist, gilt ohne weiteres ebenso für die historischen Romane. Und Max Müller mufste als naher Freund K.'s ja dessen Absichten kennen.

Nachdem wir gesehen haben, dafs K. prinzipiell nie ohne sozialreformatorische Tendenz schrieb, sind Belege dafür zu bringen, dafs das Werk selbst sprechen sollte, dafs von dessen Geist eo ipso die Wirkung ausstrahlen sollte; und dafs er sich von dem Grundsatz leiten liefs: „Ein gutes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urteil höhere Gesetze". Mit den eben angeführten Stellen von John Martineau und Dean Stanley sowie mit der aus der lecture von 1848 wurde gleichzeitig auch zu diesem Punkte schon ein Beitrag geliefert. In der Einführung zu "Two Years ago" heifst es: ". . . the true springs of all human action are generally those which fools will not see, which wise men will not mention" (p. 17). Wenn der spezielle Zusammenhang dort auch ein etwas anderer ist, so ist es doch eine Äufserung ganz prinzipieller Art und gilt somit auch an dieser Stelle. Ergänzend seien aus dem Vorwort von "The Saint's Tragedy" folgende Verse hinzugefügt: "Wake again, Teutonic Father-ages, Speak again, beloved primeval creeds; *Flash ancestral spirit from your pages, Wake the greedy age to noble deeds*" (p. 10). Diese für alle seine historischen Darstellungen gültige Maxime bringt er ähnlich auch in den "Historical Lectures" zum Ausdruck: "I am bound to speak on such subjects, because I have never yet met, or read of, the human company who did not require, now and then at least, being reminded of such times and such personages — of whatsoever things are just, pure, true, lovely . . ., of such things, that we may keep up in our minds as much as possible a lofty standard, a pure ideal, instead of sinking to the mere selfish standard which judges all things . . . by profit and by loss" (p. 291): Rein von sich aus soll also die Darstellung grofser Zeiten und grofser, edler Menschen Nacheiferung zünden und dem Urteil höhere Gesetze geben. Nur mit anderen Worten spricht er dieselbe Anschauung in den "National Sermons" aus: ". . . or when we read of the

lives of good and noble men and women ..., then and there God speaks in our hearts, and stirs us up to love and admire these noble examples and say to us: "That is right. That is beautiful. That is what men should do. That is what you should do. Why are you not like that man?" (p. 377/78). In den "Social Essays" sagt er, dafs er durch Darstellung edler Gestalten — hier der alten Griechen — Unzufriedenheit mit dem eigenen Zustande wecken wolle, woraus dann sekundär ein Streben nach Nacheiferung entspringen werde (p. 42—45; vgl. p. 232, 246).

Mehrfach läfst K. seine Tendenz auch nicht nur zwischen den Zeilen lesen, sondern in kontrastierender Gegenüberstellung zieht er Parallelen zwischen einst und jetzt, oder er bezeichnet etwas Vergangenes als "a wholesome lesson" oder einen Helden als "instructive example", oder er flicht Werturteile ein. Um nur auf ein paar Beispiele für diese letzteren Methoden hinzuweisen: "Westw. Ho!" p. 19, 32, 34, 159/60, 525; "At Last p. 5; "Hypatia" p. 345; Lett. I, 172; "Plays and Puritans" p. 5; "Roman and Teuton" p. 100 usw.

Nach all diesen Ausführungen über die Methoden, in denen K. seine sozialreformatorische Wirksamkeit geltend zu machen suchte, und über seine prinzipielle Tendenzeinstellung ist offensichtlich, dafs also auch "Westward Ho!" und "Hereward the Wake" weit mehr sind und sein sollen als blofse „Jungensgeschichten". Ich will daher die Tendenzen dieser Romane — obwohl ich sie unter den entsprechenden systematischen Punkten jeweils mit einbezogen habe — hier noch einmal im Zusammenhang nennen: 1. Das pulsierende Leben, die frische Vitalität jener Zeiten soll die Gegenwart aus ihrer selbstzufriedenen laissez-faire-Einstellung und dem schon sprichwörtlich gewordenen "Philistertum" aufrütteln. 2. Die Führerpersönlichkeiten von damals sollen Nacheiferung wecken und ebenso auf der anderen Seite die Heldenverehrung mit dem erziehlichen wie sozial einigenden Moment, das in ihr liegt. 3. Alle aus jenen Zeiten zu übernehmenden Züge werden gezeigt wie auch das Negative, an dem zu lernen ist. 4. Die Romane sollen mit Nationalstolz auf die gemeinsame grofse Vergangenheit erfüllen und so ein sozial einigendes Band schaffen; hierher gehört speziell noch die Betonung des patriotischen Geistes und der nationalen Einigkeit der elisabetha-

nischen Epoche. 5. Es wird gezeigt — besonders in "Westward Ho!" — wie damals für das allgemeine Volkswohl Sorge getragen wurde, anders als jetzt. 6. Dafs alle diese Gesichtspunkte nicht nur unter schlechthin sozialreformatorischer Tendenz stehen, sondern speziell christlich-sozial sind, geht daraus hervor, dafs das christlich-religiöse Moment — als die Lebensquelle und Grundlage gewissermafsen — in beiden Romanen eine Rolle spielt. Namentlich in "Westward Ho!" wird stark betont, dafs es eine fromme Zeit war, und die kraftvolle Gottgebundenheit der Führer wird geschildert; die eigene Zeit solle sich ein Beispiel daran nehmen; allein die inneren Qualitäten der Menschen haben die Gröfse jener Zeit bewirkt. — Auf Grund dieser Methoden K.'s liefsen sich dieselben sozialen Tendenzen auch in bezug auf seine übrigen historischen Darstellungen — die essays, lectures, "Hypatia" — herausstellen. Wie schon in "The Saint's Tragedy" ist K. die Hauptsache nicht so sehr die Darstellung der Vergangenheit wie die Wirkung auf die Gegenwart. Diese Undurchsichtigkeit der Tendenzen gilt zum Teil auch für "Two Years ago", die Predigten, "Social Essays" und "At Last", wenn auch bei diesen letzteren die unmittelbar ausgesprochenen Vorschläge — die sich wie gesagt, meist auf Erziehung, Hygiene, Auswanderung, ländlichen Kleinbesitz beziehen — überwiegen.

Auch in der Art und Weise, in der K. wirken wollte, läfst sich also ein gewisses aristokratisches Moment erkennen, namentlich in der mehr an das Feingefühl appellierenden, kaum durchsichtigen Art seiner späteren Werke, wo er in der Hauptsache durch grofse Zeiten, grofse und edle Menschen Nacheiferung wecken wollte. Aber auch in der Methode — wie wir sie in bezug auf den Ausgang von "Yeast" und "Alton Locke" feststellten —, nur bis zur Schwelle zu führen, nur anzuregen, um dann selber weiter denken und finden und realisieren zu lassen, liegt ein aristokratischer Zug, da sie eine gewisse geistige und moralische Höhe der Leser voraussetzt zu dieser Mitarbeit.[1])

[1]) In der Tat finden wir seit den 50er Jahren mehrfach optimistische Äufserungen in K.'s Werken, die von Stolz auf Englands Einzigartigkeit und auf die jüngsten Fortschritte in wirtschaftlicher und sozialer Beziehung sprechen. Aus dem Zusammenhang von K.'s Werken, von seinem Charakter und seiner Gesamteinstellung herausgerissen, könnten diese Stellen wirklich



2b. Dafs auch die allgemeine Lage nach 1850 keinen Anlafs zu optimisitischer Kursänderung gab, mufs noch kurz hervorgehoben werden, da dieses Jahr gewöhnlich als einschneidender Wendepunkt in der ökonomischen Entwicklung Englands hingestellt wird. In der Tat hat sich seit der Mitte des Jahrhunderts vieles gebessert: Bewirkt durch den Freihandel (seit 1846), hat sich die Einfuhr Englands verdreifacht, die Ausfuhr verachtfacht; ein nicht unerheblicher kolonialer Aufschwung kommt hinzu. Der auf diese Weise gesteigerte Nationalreichtum mufste naturgemäfs auch auf die wirtschaftliche Lage der Arbeiter einwirken. Entlastend hat auch die seit 1860 stärker einsetzende Auswanderungsbewegung gewirkt. Und der Einflufs der verschiedenen sozialreformatorischen Bestrebungen machte sich natürlich auch allmählich — wenn auch langsam — geltend (u. a. in der Fabrikgesetzgebung,

---

fast als ein Ausdruck behaglicher Zufriedenheit scheinen. Dafs diese K. jedoch völlig fern lag, geht daraus hervor, dafs auch seine negative Kritik sich bis zu seinen letzten Werken kontinuierlich verfolgen läfst. Auf die nähere Ausführung dieses Punktes, auf das Belegen mit zahlreichen zur Verfügung stehenden Beispielen mufs ich aus Platzmangel hier verzichten. Wie sind angesichts der negativen Kritik die gelegentlichen optimistischen Äufserungen zu verstehen? Manchmal findet sich beides sogar — in schroffem Widerspruch — in ein und demselben Werk, manchmal nur durch ein paar Seiten getrennt (z. B. "Two Years ago" p. 5 einerseits — p. 108, 117, 119, 128, 210, 277, 345 usw. andrerseits; "Sermons for the Times" p. 195 einerseits — p. 193 andrerseits). Es ist in erster Linie wohl durch K.'s lebhaftes Temperament zu erklären, dafs sich auch mal zu einem leichten, ihm ganz unbewufsten Widerspruch hinreifsen liefs; sagt doch auch John Martineau, sein Schüler, dafs es ihm nicht immer möglich war, "to maintain the calm unruffled judgment of men of a less fiery temperament" (Lett. I, 196). K. hatte eben pulsierendes Soldatenblut in seinen Adern (vgl. oben). Vielleicht wollte er durch diese gelegentlichen Anerkennungen und Vertrauensäufserungen auch einen Ansporn zu sozialer Weiterarbeit und zu Streben nach Rechtfertigung dieses Vertrauens geben; bei K.'s psychologischem Scharfblick liegt das sehr nahe. Und drittens möchte ich zur Erklärung dieses scheinbaren Widerspruchs bei K. daran erinnern, dafs ja damals in der Tat beginnende Besserung und krasse Übelstände kontrastmäfsig nebeneinander bestanden.

Zur Bekräftigung meiner Ansicht sei zum Schlufs noch das Urteil von Mr. William Harrison, K.'s pfarramtlichen Mitarbeiter, der ihn also gut kennen mufste, angeführt: "Mr. Kingsley's convictions, during his career, *remained substantially the same*, as may be proved by a careful comparison of his later with his earlier writings" (Lett. II, 171. "*substantially* the same": der Unterschied ist also hauptsächlich ein Unterschied der Methode).

zumal der Einführung des Zehnstundentages, im beginnenden Genossenschaftswesen usw.). Trotz alledem bestand noch eine Fülle ungesunder Zustände weiter; und mir scheint die lichtvolle Darstellung so vieler Autoren (auch von Fehr, Cazamian, Brunner u. a.) sowie die fundamentale Bedeutung, die sie dieser „grofsen Wendung“ beilegen, etwas übertrieben. Cazamian z. B. spricht von "prospérité dans les choses, optimisme dans les esprits" und von "apaisement social" (a. a. O. p. 2, 3); oder Fehr: „Nach der Armut ist der Reichtum, nach dem sozialen Pessimismus der soziale Optimismus gekommen“ („England im Zeitalter des Individualismus“ S. 22). Nach diesen Behauptungen hat es den Anschein, als ob von da an nur Reichtum, nur Wohlstand und nur Optimismus der Zeit das Gepräge gaben. Wenn die wirtschaftlichen und sozialen Zustände einer Volksklasse erst einmal derart im argen liegen, wie es in England der Fall war, dann kann ein Umschwung nicht durch eine plötzliche Wendung kommen. Mag sich die pekuniäre Lage der Arbeiter auch in den meisten Fällen gebessert haben — das äufserst verkommene Wohnungswesen, die hygienischen Verhältnisse, Unmoral, Mangel an Erziehung usw. waren so tief wurzelnde Schäden, dafs an eine gründliche Besserung nicht so schnell zu denken war. Es war weniger Optimismus als vielmehr Resignation, die die Arbeiter nach den Mifserfolgen der Chartistenbewegung zunächst so ruhig machte (vgl. Beer, Geschichte des Sozialismus in England, S. 416, 424). Noch 1861 klagte Cobden: „Ich kann es nicht begreifen, dafs die Arbeiter sich so ruhig verhalten trotz der Beleidigungen und Verhöhnungen, die man ihnen bietet. Haben sie denn keinen Spartakus in ihrer Mitte, der sich an die Spitze einer Revolte der Sklavenklasse stellen könnte?“ [1]). Noch 1885 nennt Chamberlain in einer programmatischen Rede die Ungleichheit in der Verteilung des nationalen Reichtums das Hauptübel, dem abgeholfen werden müsse. [2]) Bezeichnend für die noch herrschenden Milsstände ist ferner die Äufserung Baumgartens, dafs 1865 die Heilsarmee ihre Tätigkeit in den Grofsstädten mit ihrer "zusammengeballten leiblichen und sozialen Not“, mit ihrer „Verkommenheit in Prostitution

[1]) John Morley, "Life of Cobden", Ausg. 1903, p. 829.
[2]) Beer, a. a. O., S. 449.



und Trunksucht“ begann[1]). Diese paar Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daſs die Lage der Arbeiter auch nach 1850 noch viel zu wünschen übrig lieſs. Den besitzenden Klassen dagegen war in der Tat in der mittelviktorianischen Epoche ein grenzenloser Optimismus eigen. Von dem Grundsatz ausgehend, daſs jeder für sein Glück schaffen solle, womit er gleichzeitig auch dem allgemeinen Glück dienen würde, genoſs man in Selbstzufriedenheit und geistiger Trägheit die Früchte des Reichtums. Sich die Ziele möglichst eng zu stecken, war die vorherrschende Lebensrichtung, die auf den menschlichen Durchschnitt eine besondere Anziehungskraft ausübt (vgl. Fehr, „England im Zeitalter des Individualismus“, S. 23/24). Mit besonderer Eindringlichkeit haben Matthew Arnold und Ruskin gegen diese philiströse Behaglichkeit mit ihrem wirtschaftlichen Egoismus und dürren Realismus Stellung genommen. Ich möchte namentlich auf M. Arnolds „Culture and Anarchy" hinweisen, daſs 1869 erschien. Ruskins sozialpolitische Wirksamkeit setzt eigentlich erst um 1860 ein; und noch wesentlich später knüpft Morris mit seiner Zeitkritik und seinen Reformvorschlägen an. Nur diese hauptsächlichsten Autoren seien genannt zur Veranschaulichung der Tatsache, daſs auch die Literatur noch nach 1850 kontinuierlich sich mit den sozialen Miſsständen und Vorschlägen zu innerer und äuſserer Neugestaltung beschäftigt; die Lage muſs also auch nach 1850 nichts weniger als glänzend gewesen sein.

[1]) Baumgarten in R. G. G. („Die Religion in Geschichte und Gegenwart“), Bd. I, S. 364.

KÖNIGSBERG I. PR. DR. ELLA JUHNKE.

THE INDEBTEDNESS OF FORD'S "PERKIN WARBECK" TO GAINSFORD.

Editors of Ford's plays who have commented upon the source material for *Perkin Warbeck*, have heretofore agreed that Bacon's *History of King Henry the Seventh* influenced the dramatist beyond any other source. The most careful analysis of that indebtedness is found in an article by Professor J. Le Gay Brereton of the University of Sidney, appearing in *Anglia* vol. 34, pp. 194—234, wherein is also contained a record of direct influence — in certain few instances — and of a considerable amount of indirect influence, of Halle and Holinshed upon the play. However, despite the admirable features of that exposition, I am convinced that a complete analysis of the sources of Ford's *Perkin Warbeck* must trace the playwright's use of Gainsford's *True and Wonderful History of Perkin Warbeck*, an evidently little-known work, which is preserved in the *Harleian Miscellany.* Unfortunately, it will be inadvisable to give page references, for I find the volumes of this collections variously bound, so that pages and volume numbers do not tally for different sets.

Ford would seem to have had before him as he wrote, the histories of both Bacon and Gainsford, and to have drawn therefrom about equally. To Halle and Holinshed he was indebted, and also, I am inclined to believe, to the picturesque account of Speed, who in turn, quotes extensively from Halle, Holinshed, Bacon, Stowe, Bernard André, and Polydore Virgil. There is, as Professor Brereton has said, "much in the play which might have been drawn as easily from one history of the period as another." It is advisable to bear in mind the dates when these various chronicles of the Warbeck affair appeared:

Halle's Chronicle, 1548
Holinshed's Chronicles, 1577
Stowe's Annales of England, 1580
Speed's History of Great Britain, 1611
Gainsford's History of Perkin Warbeck, 1618
Bacon's History of King Henry the Seventh, 1622.

The most natural procedure on the part of the dramatist, writing probably about 1633, would be to use the most recent and complete materials available. Scholars agree that such was his selection in the case of Bacon's work; the contentions for Gainsford are as valid. Moreover, the similarity of many passages from the two authors points to Bacon's having been familiar with the *True and Wonderful History* and having been considerably influenced thereby.

The first instance of Gainsford's influence upon Ford, is Act I, I, lines 16—19:

> "For ninety years ten English kings and princes,
> Threescore great dukes and earls, a thousand lords
> And valiant knights, two hundred fifty thousand
> Of English subjects have in civil wars
> Been sacrificed to an uncivil thirst
> Of discord and ambition:"

Gainsford writes:

> "... outrages, which, for ninty years, filled the wrinkles of the Face of the Face of our Commonwealth of England with the Blood and Sweat of ten Kings and Princes of the Race royal: Sixty Dukes and Earls; a thousand Lords and Knights, and an hundred and fifty thousand Soldiers and People."

For the same scene, lines 42 and 43, Gainsford, not Bacon as some have thought, is the influence:

> Ford: I, I. "Margaret of Burgundy
> Blows fresh coals of division."

Gainsford (speaking of Lambert Simnel):

> "In the meanwhile, the Firebrand and Fuel of this Contention, Lady Margaret, Duchess of Burgundy, had blown the coals to such a Heat ..."

> Ford: I, I, 44 and 45. „Painted fires
> Without or heat to scorch or light to cherish."



The word *painted*, as professor Brereton has shown, was similarly used by Bacon, Halle, and Holinshed. Compare Gainsford: "made of straw and painted cloth".

The words of Oxford in this same scene have been generally taken as coming from the Baconian influence. I quote first Ford, then Bacon, and lastly, Gainsford, who is surely likewise a source.

> Ford: I, I, 52—61. "In her age —
> Great sir, observe the wonder — she grows fruitful,
> Who in her strength of youth was always barren:
> Nor are her births as other mothers' are,
> At nine or ten months' end; she has been with child
> Eight, or seven years at least; whose twins being born, —
> A prodigy in nature, — even the youngest
> Is fifteen years of age at his first entrance,
> As soon as known i' th' world; tall striplings, strong
> And able to give battle unto kings,
> Idols of Yorkish malice."

Bacon had written:

> "'It is the strangest thing in the world', said Henry's ambassador to the archduke, 'that the Lady Margaret should now when she is old, at the time when other women give over child-bearing, bring forth two such monsters being not births of nine or ten months, but of many years. And whereas other naturel mothers bring forth children weak and not able to help themselves, she bringeth forth tall striplings, able soon after their coming into the world to bid battle to mighty kings'."

Now compare Gainsford:

> "In her old age, contrary to the Nature of all Births, she had brought forth two such detestable Monsters, that is to say, Lambert before disputed upon, and now this Peter, that the like was never heard of. And whereas, in the Conception of Children, Women were commonly delivered in eight or nine Months as Nature did require, she could not be released in eight or nine Years; nay the youngest was fifteen Years old, before her Pains were passed, and they justified to be shewn openly; and this was not sufficient neither, but they must be at least extracted Princes, and able to give Kings Battle in the open Field."

These passages are not alone interesting as influencing Ford, but they are characteristic showing the possibility of Bacon's familiarity with Gainsford.

Halle was suggested by professor Brereton as the second quarry for the lines just quoted, but I believe the foregoing evidence will maintain Gainsford.

For the confusion of the Earl of Kildare and the Lord Geraldine as one person, in line 92, Gainsford as well as Bacon is in the same error. Bacon was formerly held accountable as Ford's source.

Ford: I, I, 109—111. "... Charles of France
Thence called him into his protection,
Dissembled him the lawful heir of England;"

Compare Gainsford:

"Charles, the French King, in some Displeasure with the King Henry of England sent for Perkin out of Ireland, with Resolution to make him the royal Head of an Army against England; ..."

Ford: I, III, 21.

Clif. (kneels): "Let my weak knees root on the earth, ..."

Compare Gainsford:

"... but on his Knees, with Tears on his Eyes, discovered the Matter to be weak and impossible ..."

For this same scene from line 98 to line 120, Gainsford is clearly followed.

Gainsford: "..... yet Sir William Stanly remained unsuspected and his Heart trembled to accuse him: But when the King heard Sir William Stanley named, he started back amazed, and, in a Manner, confounded, so that Sir Robert was affraid ....."

Especially consider these words of Henry:

Ford: I, III, 104—117.

"Sir William Stanley! Who? Sir William Stanley!
My chamberlain, my counsellor, the love,
The pleasure of my court, my bosom-friend,
The charge and the controlment of my person,
The all of all I am! I am unhappy.
Misery of confidence, — let me turn traitor
To mine own person. . . . .
. . . . Sir William Stanley!
O, do not blame me; he, 't was only he,
Who, having rescued me in Bosworth-field
From Richard's bloody sword, snatched from his head
The kingly crown, and placed it first on mine."

Compare Gainsford:

> "At last he burst out, what, my Bosom Friend? My Counsellor? My Chamberlain? ..... What, Sir William Stanley? He that had the Government of my Chamber, the Charge and Comptrolment of all that are next my Person, the Love and Favour of our Court, and the very Keys of our Treasury: He made me a Conqueror in the Field, and, by his Hand, I scourged Tyranny out of his Throne ...."

Ford: II, II, 122—123. "Take this staff
Of office, Dawbeney, henceforth be our chamberlain."

Compare Gainsford:

> "Then he advanced Giles Lord Dawnley ... to be the Chamberlain of his House."

Ford: III, I, 48—54, as Professor Brereton points out, indicate the influence of Halle. It is worth noting, as an example of how familiar Ford was with all the source material from which he drew, that from the middle of line 54, through line 57, he changes to the Gainsford influence, fitting the two sources deftly into the same sequence.

Ford: ibid. 54— "... for they, supposing,
Misled by rumour, that the day of the battle
Should fall on Monday, rather braved your forces
Than doubted any onset; ..."

Compare Gainsford:

> "Some imputed it to the King's Policy, who appointing the same on Monday, by way of Anticipation, fell upon them on Saturday."

After this brief interpolation, Ford again returns to the influence of Halle or Holinshed for the rest of the passage.

For the account of Audley's punishment, Ford: III, I, 94—103, Gainsford has practically copied Halle, so that either might have been Ford's source. Bacon's account is similar, but briefer.

The introduction of the Four Scotch Antics and the dance by the masquers, in III, II was perhaps suggested by Gainsford:

> "But, as the Time, Business and place afforded, Shows, Masks, and sundry Devices invited him to his Contentment."

Ford: III, IV, 56—76.
War. "O, sir, then give me leave to yield to nature;
I am most miserable: had I been
Born what this clergyman would by defame
Baffle belief with, I had never sought

The truth of mine inheritance with rapes
Of women or of infants murdered, virgins
Deflowered, old men butchered, dwellings fired,
My land depopulated, and my people
Afflicted with a kingdom's devastion:
Show more remorse, great king, or I shall never
Endure to see such havoc with dry eyes;
Spare, spare, my dear, dear England!"

K. Jas. "You fool your piety,
Ridiculously careful of an interest
Another man possesseth. Where's your faction?
Shrewdly the bishop guessed of your adherents,
When not a petty burgess of some town,
No, not a villager, hath yet appeared
In your assistance: that should make you whine,
And not your country's sufferance, as you term it."

This speech, I believe, is primarily from Gainsford, rather than, as Professor Brereton traced it, from a combined influence of Halle and Bacon. Compare Gainsford:

"... Perkin used a certain kind of ridiculous Mercy and foolish Compassion towards the English people, ...

"O! Wretch and hard-hearted Man that I am, thus remorseless, to forage my native Country and purchase my Inheritance with such Effusion of Blood, Cruelty, and Slaughter. For now I see, before this Business can be brought to any good Pass, Houses must be fired, Countries depopulated, Women ravished, Virgins defloured, Infants slain, the Aged murthered, the Goods rifled, and the whole Kingdom subject to Devastation. ... Therefore, great King, I request you henceforth, do not afflict my People, nor deform my Country, in such a lamentable and remorseless Manner ......

"Surely, replied the King of Scots half angry ... Methinks your Care is rather ridiculous than superfluous, to be thus dolent for another Man's Possessions: ... But, for calling England your Land and Realm ... it is as wonderful to me, as displesing to yourself, that in all this Time, neither Gentleman, nor Man of Worth, hath extended a daring Hand ...... towards you; nay, though the War was begun in your Name, for your Sake, and within your Realm, of which, you say, you are the undoubted Heir, and invited to the same by your own People and Faction."

Daleyll's remark, line 73, is also taken from the foregoing.

Dal. "The king is angry."

Ford: III, IV, 76—82.

War. "The experience
In former trials, sir, both of mine own

Or other princes cast out of their thrones,
Have so acquainted me how misery
Is destitute of friends or of relief,
That I can easily submit to taste
Lowest reproof without contempt or words."

Compare Gainsford:

"... hath not only deceived my Expectation, but, in a Manner, perverted my Fortune. Besides, you know with what Difficulty the Nature of Adversity, and Men in Distress, attain unto any Credit and Estimation; so that we and you both have had woeful Experience, so many great Princes deposed from their Thrones, and left friendless, succourless, and quite destitute of Relief in the Hands of their Enemies; ... so am I not unprepared to entertain the same, but must submit to the Calamity, and attend the Appointment of the highest God, concerning my lowest Dejection."

Ford: III, IV, 88—95. "Howard Earl of Surrey,
Backed by twelve earls and barons of the north,
An hundred knights and gentlemen of name,
And twenty thousand soldiers, is at hand
To raise your siege. Brooke, with a goodly navy,
Is admiral at sea; and Dawbeney follows
With an unbroken army for a second.

. . . .

K. J." Retreat"

Compare Gainsford:

"...... and so with twelve Earls and Barons of the North Country, one-hundred Knights and Gentlemen of Name, and twenty-thousand Soldiers well-ordered and armed, he came to raise the Siege: in which his brave Prelate was so engaged: Besides, he furnished a handsome Navy at Sea, whereof the Lord Brooke was Admiral, to give their Attendance whatsoever should chance: But when the King of Scots, and his counterfeit Duke of York had full and certain Notice of the Earl of Surrey's Approach, and that the Lord Dawbeney's Army war also intire and unbroken, yea, ready to march forward as a Second to the former, they thought it better to retire with Security."

Ford: IV, I, 1—4.

"Are all our braving enemies shrunk back,
Hid in the fogs of their distempered climate,
Nor daring to behold our colours wave
In spite of this infected air?"

This passage is not from Halle, as a preceding investigation stated, for Halle does not use the word "distemperature". Gainsford is the source:

> "Whereupon the Lord General loth to spend his Time so inconsiderately . . . and somewhat wearied with the Distemperature of the Climate . . . and the Country affording Nothing but Mists and Fogs at this Time of the Year. . . ."

Ford: IV, I, 4—9. "Can they
Look on the strength of Cundrestine defaced?
The glory of Hedon-hall devastated? that
Of Edington cast down? the pile of Fulden
Overthrown? and this, the strongest of their forts,
Old Ayton-castle yielded and demolished?"

Compare Gainsford:

> ". . . . . . the Earl of Surrey was so inraged at the Bragging and Over-daring Prince, that he followed him at the Heels, . . . and he entered Scotland, defaced the Castle of Cundrestine, demolished the Tower of Hedonhall, undermined the Tower of Edington, overthrew the Pile of Fulden, and sent Norroy King of Arms to the Captain of Haiton Castle, the strongest Fortification between Berwick and Edinburgh."

The incident (in this same scene) of Marchmont's delivering King James' challenge to Surrey, together with the reply to the same, Professor Brereton states to have been taken directly from Halle. But Gainsford relates the same tale, and I am inclined to think that his version, as well as Halle's, was freely used by Ford. A few phrases not appearing in Hall, may serve to justify this opinion.

Ford: IV, I, 50—51. ". . . . . . and — with pardon
To some unbribed vainglory — if his majesty
Shall taste a change of fate, his liberty
Shall meet no articles . . . . . ."

Gainsford reads:

> ". . . . . . only he desired Pardon for a little Vainglory, that if he conquered the King, he would release him freely."

For a consideration of Act IV, II, there are no sources quoted or directly influencing, in so far as I am able to observe; but I think it not unlikely that such a scene may have been suggested from this passage in Gainsford:

> "But, when he was to confer about his Landing, and Setting forward his Designs, he had such poor Counsellors as a Man should smile at for Pity, rather than laugh at for Scorn: For his principal Friends were now John Heron, a Mercer and Bankrupt; John of Water, sometime Mayor of Cork; Richard Skelton, a Taylor; and John Astley, a Scrivener, Men in general Defame for Dis-

honest Actions, and in particular Reproach for Understanding, Nothing but what consorted to their own Wilfulness, and outrageous Appetites."

Ford: IV, III, 11—14. "But your suffrage
To such a silly creature, mighty sir,
As is but in effect an apparition,
A shadow a mere trifle?"

Compare Gainsford:

"The Commissioners answered directly, that they intended not by any Way of Defamation . . . to make him odious . . . by the Destruction of so silly a Creature, or Discrediting so poor a Business: But merely to shew the Truth, and unfold the Secrets of the Deceit, that such a Prince, as King James, might not be colluded with Shadows and Apparitions, but orderly drawn into this holy and general League."

For James' answer Act IV, III, 33—46, not Bacon, as other students have staded, but Gainsford is the source:

Ford: "But herein only I will stand acquitted,
No blood of innocents shall buy my peace:
For Warbeck, as you nick him, came to me,
Commended by the states of Christendom,
A prince, though in distress; his fair demeanour,
Lovely behaviour, unappalled spirit,
Spoke him not base in blood, however clouded.
. . . .
Yet, noble friends, his mixture with our blood,
Even with our own, shall no way interrupt
A general peace; . . ."

Gainsford:

"The King of Scots, like a Prince indeed, would not buy his Peace with the Blood of Innocents, especially a Man coming to him for Succour, shewing all the Marks of a distressed and abused Prince, allied unto him by Marriage, commended by the Emperor, assisted by the Duchess of Burgundy, and himself of fair Demeanour, sweet Behaviour, and of a most royal and well esteemed Spirit:"

Ford: VI, III, 87—98.

"Most glorious prince. The fame of my designs
Soars higher than report of ease and sloth
Can aim at: I acknowledge all your favours
Boundless and singular; am only wretched
In words as well as means to thank the grace
That flowed so liberally. Two empires firmly
You're lord of, — Scotland and Duke Richard's heart:
My claim to mine inheritance shall sooner

Fail than my life serve you, best of kings;
And, witness Edward's blood in me! I am
More loth to part with such a great example
Of virtue than all other mere respects."

The conjunctive influence of Bacon and Halle has hitherto been alone traced in this speech. Halle wrote:

"This Perkyn knowyng the kinges pleasure was very sore amased ... Albeit remembryng the great benefites which he had receaued heretofore of the Scottysh kyng, which he thought him self neuer hable to requite and deserue, that he might not seme to hym ingrate or not wyllyng to folowe his desyre, he was content at his intercession to departe."

Bacon stated:

"Perkin, not descending at all from his stage-like greatness, answered the king in few words, that he saw his time was not yet come; but whatsoever his fortunes were, he should both think and speak honour of the king."

But the account of Gainsford afforded a far more significant influence, as may be observed from the following quotation:

"Most worthy Prince, ... God forbid that my Continuance in your Court and Kingdom, or the weakened Cause of my Attempts, should prove disadvantageous or ominous to you, both in Regard of the many Favours, your Princeliness hath heaped upon me undeserved and my own Willingness not to be too troublesome or offensive unto so benign a Majesty; which rather than it should be hazarded for my Sake, without a chearful and liberal Willingness, the Fame and Glory of this Enterprise shall be sufficient for me: and I will not only disclaim my Right and Interest in the Kingdom in England, my lawful Inheritance, by Descent, but pour out myself, and spend my Life most profusely for your Sake."

Ford: IV, v, 32—43. Enter Skelton.

Skelt. "Save King Richard the Fourth! save thee, king of hearts! The Cornish blades are men of mettle; have proclaimed through Bodmin and the whole county, my sweet prince Monarch of England: four thousand tall yeomen, with bow and sword, already vow to live and die at the foot of King Richard."

Enter Astley.

Ast. "The mayor, or fellow-counsellor, is servant for an emperor. Exeter is appointed for the *rendez-vous*, and nothing wants to victory but courage and resolution. *Sigillatum et datum decimo Septembris, anno regni regnis primo, et caetera; confirmatum est.* All's cock-sure.

War. "To Exeter! to Exeter! march on!"

Gainsford would appear clearly as the source. Compare:

> "... about the Month of September, he landed at a Place called Bodnam, and there so sollicitated and exited the Multitude, and wavering People, that when they heard him proclaimed Richard the Fourth ...... they flocked unto him to the Number of Four-thousand ... and submitted to his Highness, and swore, with all Allegiance, to maintain his Dignity and Royalty; with which Confidence and Company, after they had taken the Musters of his Army, and concluded to get some strong Towns in their Possession, that so they might not only augment their Forces, but still have Places of Supportation and Refuge to retire unto, they went directly to Exeter, and besieged it."

Ford: V, I, 60—62. "all his parties left to taste
King Henry's mercy, — for to that they yielded, —
Victorious without bloodshed."

Gainsford writes:

> "Thus, as a Conqueror, without manslaughter and Effusion of Blood, he rode triumphantly into the City of Exeter."

which rendition is taken almost literally from Halle,

> "And so the kynge beynge a conquerour withoute manslaughter or effusion of christen blood roade triumphandly into the citee of Exetter, ..."

Ford: V, II, 37—39. "Dawbeney,
We observe no wonder: I behold, 'tis true,
An ornament of nature, fine and polished,
A handsome youth indeed, but not admire him."

Compare Gainsford:

> "The King wondered not much at him, for he only found him superficially instructed, of a natural Wit, of reasonable Qualities, and of indifferent Disposition, to deserve the Character of a Prince or lay Claim to a Diadem; ..."

Ford: V, II, 152—162. "K. Hen. "Our arms
Shall circle them from malice — A sweet lady!
Beauty incomparable! — here lives majesty
At league with love ....
....
.... Lords, be careful
A patent presently be drawn for issuing
A thousand pounds from our exchequer yearly
During our cousin's life. — Our queen shall be
Your chief companion, our own court your home,
Our subjects all your servants."

This passage demonstrates largely the Gainsford influence. Compare Gainsford:

> ". . . the King, who, wondering at her Beauty and attractive Behaviour, lifted up his Hands to Heaven in her Behalf, to see so great a Worth betrayed to fanatical Hopes, and frenetical Deceit, thanking God for himself, that he had such a Trophy of his Endurances and Victories in his Hands; . . . and sent her to the Queen so majestically attended, as if she had been a Queen indeed."

Ford's judicious selection from the accounts of several historians, his skillful intermingling of varied source materials into a composite, harmonious adaption, and, in the last act, his vigorous rejection of the limitations of the historian, when they threatened his artistic climax, have made his drama convincing and beautiful.

UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA.

MILDRED C. STRUBLE.

WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

Was bedeutet ae. *healfclungen*?

Mit dieser Frage habe ich mich schon 1910 in den Englischen Studien 42, 198 beschäftigt und auf Grund des Quellennachweises aus Orosius II 9, 10 die Unhaltbarkeit der Sweetschen Deutung *half-withered*, die er in seinem OET und dem *Student's Dictionary* vertritt, klärlich dargetan und unlängst habe ich in dieser Zeitschrift Hall darauf aufmerksam gemacht, dafs er in der zweiten Auflage seines *Concise Dictionary* bezüglich der von Sweet übernommenen Erklärung des Wortes aus Corpus Glossary S 265 verfehlt hat, dem Fortschritte der Zeit zu dienen, wie er sich sonst redlich bemüht hat. Ich habe bei der Gelegenheit abermals festgestellt, dafs an der genannten Orosiusstelle von ***semigelato*** *sanguine*, dem halberstarrten Blute, der von der Spartanerabteilung im Engpasse zu Thermopylae getöteten Perser die Rede ist, *healfclungen* also nicht *half-withered*, sondern *half-congealed* übersetzt werden mufs. Aus dem lat. Lemma *semigelato* hatte Kluge die Bedeutung 'halberfroren' für da ae. Wort gefolgert und diese auch behalten, nachdem ich die Quelle der Glosse nachgewiesen hatte. Da es sich aber in der Orosiusstelle nicht sowohl um erfrorene Körper oder Gliedmafsen, sondern vielmehr um das halberstarrte Blut der Getöteten handelt, so hätte er füglich im Glossar der 4. Auflage seines ags. Lesebuches, Seite 168a, unter *healfclungen* 'halberstarrt, halbgeronnen' neben der möglichen Deutung 'halberfroren' angeben sollen, da er auf meine Darlegung (ESt. 42, 198) verweist. Der 1898 erschienene Teil II des Bosworth-Toller hatte trotz Halls und Sweets Einträgen verfehlt, *healfclungen* zu buchen. Toller im Supplemente Part III holt 1922 das Versäumte nach und macht sich in der Bedeutungsangabe Kluges halb-

erfroren zu eigen, hält es aber nicht der Mühe für wert, die Glosse seinem Leser als eine Orosiusglosse aufzuzeigen. Das überläſst er Lindsay, der seinerseits damit zufrieden ist, die von mir nachgewiesene Fundstelle anzugeben, es aber nicht wagt, durch Helen Mc M. Buckhurst eine Entscheidung zwischen Sweet-Halls *half-withered* und Kluges *half-frozen* zu treffen. Sie verrät im Anglo-Saxon Index unter *half-clungni* dem Leser nur, daſs dies der Instrumentalis von *healf-clungen* ist und darin eine Zusammensetzung von *healf* 'half' und dem past participle von *clingan* vorliegt. Ob *clingan* da die von Bosworth-Toller zuerst gegebene Bedeutung *to wither, pine, shrink up* oder die sodann von *to cling, stick close* zeigt, damit mag der Uneingeweihte, für den der Index bestimmt ist, sich selbst abfinden!

Was bedeutet *healfféþe* 'semipes'?

Obwohl Hall schon 1894 die Prudentiusglosse *healfféðe* 'semipes' gebucht und ihm 1897 Sweet darin gefolgt war, weisen erst die Nachträge zum Bosworth-Toller im Supplemente Part III ein solches Wort auf. Hall hatte die Bedeutung als '*one-footed, lame*' angegeben, er begnügt sich mit '*lame*', wie Sweet tat, in der zweiten Auflage. Damit ist Toller im Supplemente, Part III, Seite 520a, aber nicht zufrieden. Nach ihm bedeutet *healf-féþe* 'half-lame'. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daſs dies unrichtig ist. Hall-Sweet befinden sich mit ihrer Erklärung vollständig im Einklang nicht nur mit dem lat. Lemma *semipes*, das in den Glossen, z. B. CGL IV 170, 41, mit *claudus* wiedergegeben wird, sondern auch mit dem, was die Zusammensetzung *healf* + *féþe* besagt, nämlich, daſs ein so Bezeichneter nur auf einem Fuſse gehen kann.

Ist aus der Glosse *geldhaealhalgung* 'ceremoniae .g. orgia' ein *heall-hálgung* 'celebration of rites in a hall, Bacchanalian rites' zu gewinnen?

Diese Glosse findet sich in Ælfric's Vocabulary und ist von Wright Voc. I 28, 54 = WW. 130[15] gedruckt. Obwohl schon vor vielen Jahren das Rätsel, das die Glosse bot, durch die Bemühungen von Sievers in dieser Zeitschrift vol. VIII befriedigend gelöst worden war, hat sich Toller doch nicht

abhalten lassen, im Part III, 521 seines Supplements zu B-T mit einer neuen Lösung vorwärts zu kommen, die eine Zusammenschreibung von *geld* und *heallhálgung* in der Glosse sieht und das (angeblich) neue Wort als 'celebration of rites in a hall, Bacchanalian rites' erklärt. Zur Bekräftigung dieser Auffassung verweist er auf die Harl. Glosse WW. 202[27] ceremoniae .i. ritus sacrificandi *geld.* Damit wird aber eben nur *geld* als Erklärung von *ceremoniae* wahrscheinlich gemacht. Übrigens ist das Zitat ungenau; nach *ceremoniae* sowohl wie vor *geld* hätten Punkte zur Anzeigung von Ausgelassenem gesetzt werden sollen. Denn bei Wright-Wülcker steht Cerimoniae, .i. hostiae, ritus sacrificandi, religiones, sacrificia, *geld.* Und dieser Druck hinwiederum bedarf der Berichtigung nach der HS. Die Handschrift aber hat fol. 20 recto 1 so: Cerimonię . i . hostię . rit⁹ sacrificandi . religiones . *geld* . obseruationes . sacrificia . cerion . g . cera . Am linken Rande steht dann noch: cerina . i . caroauis. Ich denke, wir können Tollers *heallhálgung* getrost in den Abfallkasten werfen und es bei dem bewenden lassen, was Sievers als die richtige Erklärung von *cerimonię* auf Grund von Isidor VI 19, 36 festgestellt hatte, nämlich einmal *geld* und dann *eall hálgung.* Die Glosse ist also unter den Zusatzbelegen für *hálgung* einzureihen.

Lynis 'axedo'.

Lynis ist mit der Bedeutung 'an axle-tree' im Bosworth-Toller eingetragen. Dafs dies fasch ist, habe ich in dieser Zeitschrift N. F. 33, Seite 194 ff. dargetan.[1]) Trotzdem ist das Versehen im Supplemente Part III, 624 nicht berichtigt worden. Das einzige, was da Toller dem Leser als Nachtrag bietet, ist der Verweis auf die Corpusglossen, die den im Dictionary zitierten Cleopatraglossen zugrunde liegen. Es sei daher mit allem Nachdruck wieder darauf hingewiesen, dafs *lynis* 'linchpin' bedeutet, also genau das, was auch lat. *axedo* besagt. Dafs das lat. Wort einen Achsnagel bezeichnet, habe ich bereits aus den Glossen bewiesen. Ich kann jetzt auch eine Stelle aus den Scholia Bernensia zu Vergil (ed. Hermann Hagen) beibringen, die *axedo* = *clavus axis* bezeugt. Ich fand sie in meinen Notizen zum Corpus Glossary, die ich mir vor Jahren

[1]) Kluge[10], s. v. *Lünse* nimmt darauf Bezug.

zu diesem Dokumente gemacht hatte, aber erst jetzt wieder aufgefunden. Unter dem Stichwort *Vmero*, erklärt *brachio*, das auf Verg. georg. III, 7 *Hippodameque humeroque Pelops insignis eburno* geht, findet sich folgendes Geschichtchen über den Streich, den Pelops seinem Mitbewerber um die Hand der Hippodamia spielte, um sich den Sieg beim Wagenrennen zu sichern: *Pelops corrumpit*[1]) *praemio murtellum*[2]) *aurigam qui oenomai*[3]) *currui* [*ce*]*reos axidones*[4]) *inposuit, ut calefacta cera*[5]) [*rotae corruerent*[6])], *qua fraude oenomaus deceptus est sique Pelops* [*h*]*ippodamiam duxit uxorem idest uelocitate cursus*[7]) *sui, qui cum in patriam reuerteretur, myrtulum in mare praecipitauit.* Auf diese Vergilkommentarstelle mag mit einiger Wahrscheinlichkeit die Epinal-Corpusglosse axedones *lynisas* bezogen werden, jedenfalls mit gröſserer Wahrscheinlichkeit als auf das *humeruli* von 3 Reges 7, 30, wie ich im besagten Artikel, Seite 196, wegen axedones id est humeruli *lunisas* von Ahd. Gl. IV, 245[21] vorgeschlagen hatte. Im Corpusglossare G 185 kommt nämlich **Gunna** . *heden* vor, das demselben Vergilkommentare entstammt, aus dem wir **axedones** . *lynisas* haben nachweisen können. Zu *Fuluis* von Verg. georg. III, 383 *Et pecudum fuluis velatur corpora saetis* bieten die Scholia Bernensia (ed. Hagen p. 946) folgendes: *uestes de pellibus quae uocantur renones ut Salustius dicit, quia pecudum de pellibus faciunt* **gunnas**, *quibus uestiuntur omnes barbari, idest ouium et caprarum luporumque pellibus utuntur.* Ich habe bereits vor Jahren auf diese Stelle im American Journal of Philology 21, 191 aufmerksam gemacht und dabei das wundersame Miſsverständnis bekämpft, das Ernst Zupitza Seite 207 seiner Germanischen Gutturale Veranlassung gegeben hat, das ae. *heden*

---

[1]) Müller bessert *corrupit*.

[2]) So wird das *marcellum* der HS. zu lesen sein; es ist natürlich *Myrtilum* gemeint, wie Hagen in den Text gesetzt hat; vgl. weiter unten *myrtulum*.

[3]) *oenemai* HS.; *reos* MS.; *cereos* Müller.

[4]) *saxidonos* HS. Darin steckt ohne Zweifel das *axedones*, das Müller vorschlug, wofür aber Hagen unberechtigterweise sein *axis clauos* in den Text setzte. Das *s* des handschriftlichen *saxidonos* ist Wiederholung des letzten *s* von *cereos*.

[5]) MS. *aera*, was Hagen unbegreiflicherweise unbeanstandet läſst.

[6]) Fehlt in der HS. Die Lücke von Hagen nicht beachtet.

[7]) So die HS.; Hagens *currus* ist nicht unbedingte Verbesserung.

'cocula' von WW. 212[24], 214[36] nebst der Corpusglosse *heden* 'gunna' von WW. 25[11] (= Hessels G 185) als ae. Entsprechung von lat. *catinus* anzusehen und — was noch schlimmer ist — damit den Beifall von Walde in seinem etymologischen Wörterbuche der lat. Sprache zu finden, so dafs er nicht nur in der ersten, sondern auch noch in der zweiten Auflage des Werkes schlankweg lat. *catīnus* 'Napf, flache Schüssel' dem ags. *heden* 'Kochgeschirr' (!!!) gleichsetzt. Vergebens habe ich wiederholt auf das Unsinnige dieser Gleichsetzung hingewiesen und daran erinnert, dafs schon 1904 Lilly L. Stroebe in ihrer Abhandlung über die ae. Kleidernamen Seite 35 die richtige Auffassung von *heden* 'cocula', 'gunna' bekundet, wenn sie auch mit ihrer Anmerkung zu WW. 212[24] cocula *aalfatu crusne* vel *heden* am Ziele vorbeischiefst. Denn *cocula* beruht nicht auf *locula* (!), noch bedeutet *heden* eine Pelztasche, sondern einen Pelzrock. Hätten die deutschen Anglisten, allen voran Sievers, ihre Pflicht getan, würde mein Protest gegen die unsinnige Gleichsetzung von ae. *heden* mit lat. *catinus* nicht ungehört verhallt sein und Walde hätte wenigstens in der zweiten Auflage den in der ersten begangenen Fehler verbessert.[1]) Und Max Förster würde vielleicht sich bewogen gefühlt haben, das ne. *gown* in den Kreis seiner Betrachtungen über keltisches Wortgut im Englischen zu ziehen. Jedenfalls mufs die Frage von Lilly L. Stroebe (S. 35 Anm. 1) die sie zu *gunna* von WW. 25[11] erhebt: „Sollte darin afr. me *goune* < ne. *gown* stecken, die aus dem Keltischen stammen (cymr. *gwn* s. Skeat, Conc. Et. Dict. s. v. *gown*)?" unbedingt bejaht werden; kymr. *gwn* ist = irisch *fuan* 'lacerna', wie ich AJPh 21, 191 dargetan habe und das lat. Wort ist ein Abklatsch des kymrischen.

---

[1]) Das gleiche gilt von Walde(Zupitza)s Verknüpfung von lat. *aculeus* mit ae. *awel* 'arpago, fuscinula, tridens', auf dem ne. *awl* beruhen soll. Diesen Gedanken habe ich schon 1903 bekämpft, 1916 *áwel* als allein richtig erwiesen und 1919 den etymologischen Zusammenhang mit lat. *vellere* wahrscheinlich gemacht. Ich deutete ae. *áwel* als 'evulsor'. Das hat 1923 Holthausen mit seinem 'Abreifser' aufgegriffen, meine Urheberschaft aber verschwiegen, obwohl die von mir 1922 berichtete Mifsbilligung Kluges alle Veranlassung zur Erwähnung hätte geben sollen. Im Februar 1924 sandte ich ihm eine persönliche Mahnung, die auch nicht beachtet wurde.

BRISTOL, CONN., August 1923. OTTO B. SCHLUTTER.

DER WERDEGANG VON JOHN GALSWORTHYS WELT- UND KUNSTANSCHAUUNG.

Inhaltsverzeichnis.

B. Synthetischer Teil:

---

§ 1. Vorrede.

1914 wurde diese Arbeit an der Universität Graz übernommen. Während der Kriegsjahre habe ich in England daran gearbeitet, schwer geschädigt durch meine Gefangenschaft auf der Insel Man. Vor meiner Rückkehr aus England wurde mir die Arbeit von den englischen Behörden abgenommen und erst nach einem Jahre bekam ich dieselbe, dank der liebenswürdigen Bemühungen Galsworthys selbst, wieder in die Hände.

Briefliche und spätere persönliche Bekanntschaft mit dem Dichter unterstützten mich bei der endgültigen Abschliefsung dieser Arbeit.

Grundlage derselben bilden die in dreizehn Bänden der Tauchnitz-Edition erschienenen Werke Galsworthys, sowie seine bei Heinemann, London, erschienene Gedichtsammlung.

Zehn Jahre liegen zwischen der Abfassung dieser Arbeit und ihrem Erscheinen. Es fallen somit alle nach dem Jahre 1914 erschienenen Werke nicht in ihr Bereich. Die Kritik könnte diesen Umstand zum Ausgangspunkt ihres Angriffs machen.

Dem habe ich entgegenzuhalten: Eine frühere Veröffentlichung war durch die widrigen Umstände, die der Krieg und die finanzielle Zerrüttung verursachten, nicht möglich. Der Wert meiner Arbeit wird aber durch das frühe Abschlufsdatum keineswegs beeinträchtigt.

Ich entwickle in vorliegendem Galsworthys Welt- und Kunstanschauung an Hand seiner Werke (und zwar ausführlich bis 1912, einem bedeutenden Einschnittsjahr in seinem Schaffen, und kursorisch bis in die Kriegszeit) und gelange dadurch zu einem völlig einheitlichen und klar umrissenen Bilde des Menschen und Künstlers Galsworthy.

Das Bild des heutigen Galsworthy pafst nun auf Grund seiner letzten, hier nicht behandelten Werke vortrefflich zu



dem meiner Arbeit, was nicht zu verwundern ist, da die Welt- und Kunstanschauung, kurz die ganze Persönlichkeit eines Mannes, der bereits das fünfzigste Lebensjahr überschritten hat, in der Regel doch fertig entwickelt und kaum mehr neuen Schwankungen unterworfen ist.

Als Erhärtung meiner Behauptung möge man nur die neuesten Werke neben die alten stellen (etwa "Windows" neben "The Pigeon", "Captures" neben "A Motley", "The Forest" neben "The Silence" und "The Forsyte Saga" neben deren ersten Teil "The Man of Property") und man wird die Ähnlichkeit bzw. Durchgängigkeit des Gedankenkomplexes sowie der Technik nicht verleugnen können.

Mir war es nur darum zu tun, einmal und zwar jeweilig das erstemal darauf hinzuweisen, wie Galsworthy im Stoffgebiet eine Idee oder Kunstform eroberte und handhabte. Last not least sei eine Stelle aus einem Briefe hier angeführt, den Galsworthy am 1. Januar 1923 an mich richtete, aus der das Credo des Dichters hervorgeht, eine Stelle, die sich vollständig mit dem Ergebnis meiner Arbeit deckt, dafs Galsworthy zu den grofsen Humanitariern der englischen Literatur zählt, trotzdem der besagte Brief erst mehrere Jahre nach Abschlufs meiner Arbeit geschrieben wurde. Galsworthy schreibt, sein Amt sei es "to point out the hardships of the poor, to suggest tolerance as a virtue, and to maintain that birth, position and riches are mere luck, which should make the fortunate owners eager to share with the unfortunate".

§ 2. Absicht.

Den meisten bisher erschienenen Abhandlungen über Galsworthy gemeinsam ist das Merkmal, dafs sie immer nur einen Teil seines Schaffens beleuchten und beurteilen, wobei sie von vornherein den unberücksichtigten Teil als unwesentlich oder minderwertig zur Seite schieben. Seine Essays und Gedichte sind durchwegs aufser acht gelassen worden.

Im Gegensatz hierzu habe ich es mir (unter anderem) zur Aufgabe gemacht, vorurteilslos das gesamte Schaffen Galsworthys zu untersuchen, um zu ergründen, welche von den vielen Seiten des Mannes die stärkste und entscheidendste sei, um so zu ermitteln, ob Galsworthy eigentlich eine mehr epische,

oder lyrische, oder dramatische, oder satirische Natur sei. Ich habe in dieser Arbeit die Absicht verfolgt, Galsworthys Lebens- oder Weltanschauung einerseits, seine Kunstanschauung andererseits aus seinen eigenen Werken heraus zu entwickeln, oder anders formuliert, ich will dartun, was er uns gibt und wie er es darstellt. Beschäftigt uns die erste Frage mit dem Menschen Galsworthy, seinem Credo, seiner Stellung zum Universum, zum Nebenmenschen, seinen Beziehungen zu Natur und Kultur, so gilt die zweite Frage mehr dem Künstler Galsworthy.

§ 3. Arbeitsplan.

Zur Lösung dieser doppelten Aufgabe bediene ich mich des folgenden Arbeitsplanes und der folgenden Methoden. In einem analytischen Teil (Kap. I—XXX) untersuche ich sämtliche Werke Galsworthys in chronologischer Reihenfolge mit der Absicht, einerseits alles aus ihnen zu Tage zu fördern, was für seine Welt- und Kunstanschauung von Bedeutung ist, andererseits die von Jahr zu Jahr sich entwickelnde, verschiebende, verändernde Anschauung zu erfassen. Zur Erfassung dieser Entwicklung dienen die §§ 12, 20, 26, 35, 40, 43, 64, 80, 100, 110, in denen jedesmal das gewonnene Schaffen des Dichters nach hinten und vorne beleuchtet wird. Dabei teile ich die ersten 30 Kapitel in zwei Teile: Kap. I—X behandeln die Sinjohn-Periode, in der Galsworthy unter dem Federnamen John Sinjohn schrieb. Kap. XI—XXX behandeln die Meisterperiode, d. i. die Zeit ab 1906. Die Kapiteleinteilung des analytischen Teils ist so getroffen, dafs in der Regel mit jedem Jahr ein neues Kapitel beginnt. Fallen in ein Jahr mehrere bedeutende Werke, so ist meist jedem Werke ein Kapitel gewidmet. — In einem synthetischen Teil (Kap. XXXI —XL) werden die im I. Teil gewonnenen Resultate zu einer geschlossenen Darstellung zusammengesetzt, wobei § 114 wiederum das Ergebnis von §§ 111, 112, 113 bildet und ebenso § 119 das Ergebnis von §§ 115, 116, 117, 118. Im letzten Kapitel wird die Frage behandelt: Inwiefern ist Galsworthys Kunstanschauung der Ausdruck seiner Weltanschauung?

§ 4. Methode.

Bei meiner Arbeit bediene ich mich folgender Methoden: Ich verfolge von den ersten und kleinsten Werken an (ein Umstand der bisher meist aufser acht gelassen wurde) alle darin erscheinenden Motive, Themen, Stoffe, Ideen, Charaktere, um je nach der Intensität und persönlichen Leidenschaft, mit der sie Galsworthy behandelt, sein Weltbild Stück für Stück aufzubauen. Ferner stelle ich bei jedem Werke die Frage, mit welchen technischen Mitteln Galsworthy die künstlerische Wirkung erzielen will und erzielt, wie sich diese Mittel von Werk zu Werk ändern, mindern, steigern, vervollkommnen, um so zu einem einheitlichen Eindruck von Galsworthys Kunstanschauung zu gelangen. Zuletzt wird noch die Frage aufgeworfen, inwiefern sein Weltbild und seine Kunstanschauung einander entsprechen, ob sie sich decken oder nicht. Für die Untersuchung jedes Werkes im analytischen Teil dient also das folgende Schema:

I. Was gewinnen wir aus dem Werk ... für Galsworthys Weltanschauung?
   a) aus der äufseren Handlung (meist Thema, Stoff, Inhalt genannt, vgl. § 7);
   b) aus der inneren Handlung (meist Idee genannt, entsprechend Galsworthys „spire of meaning“, vgl. § 7);
   c) aus den Charakteren?

II. Was gewinnen wir daraus für seine Kunstanschauung? oder mit welchen Mitteln ist die poetische Wirkung erzielt?

Im synthetischen Teil werden die gewonnenen Resultate nach demselben Schema zusammengesetzt:

I. Weltanschauung: a) Themen, b) Ideen, c) Charaktere.

II. Kunstanschauung: Technische Mittel, und zwar nach den Gattungen Essay, Roman, Drama geordnet.

Die Zusammenfassung über die Lyrik findet sich schon § 90. — Ich betone, dafs ich in vorliegender Arbeit alle Werke nur in ihrer Beziehung auf diese beiden Grundfragen behandle. Da das Werk mir nie Selbstzweck ist, verweile ich auch nicht bei Nacherzählungen, sondern erwähne höchstens vorhandene.

§ 5. Rechtfertigung.

Die verschiedene Intensität, mit der ich diese Methoden bei den einzelnen Werken anwende, bedarf einer Rechtfertigung. Maſsgebend für diese Differenzierung der Behandlung waren folgende Faktoren:

1. Die Beschränkung der bei Tauchnitz erschienenen Werke beschränkt meine Besprechung der nicht bei Tauchnitz erschienenen Werke auf das äuſserste.

2. Schon behandelte Werke sollen zurücktreten, nichtbehandelte hervortreten.

Aus diesen beiden Gründen behandle ich die Essays und Lyrik, "Fraternity", "Silence", "The Pigeon", "The Little Dream" ausführlich, muſs aber die Erstlingswerke "A Commentary" und alle nach 1913 erschienenen Werke stark vernachlässigen.

3. Die Ausführlichkeit bei Besprechung jedes einzelnen Werkes hängt von dessen Ergiebigkeit in bezug auf Welt- und Kunstanschauung Galsworthys ab.

§ 6. Abkürzungen und Zitate.

In vorliegender Arbeit bediene ich mich der folgenden Abkürzungen:

G.: Galsworthy
WA.: Weltanschauung
KA.: Kunstanschauung
VR.: Villa Rubein
MoD.: A Man of Devon
SoF.: Salvation of a Forsyte
IPh.: The Island Pharisees
MoP.: The Man of Property
SB.: The Silver Box
CH.: The Country House
F.: Fraternity
MSD: Moods, Songs and Doggerels,
M.: A Motley
I.: The Inn of Tranquillity
"Preface": Preface to The Island Pharisees
Pl.: Platitudes concerning Drama
On Art: Vague Thoughts on Art.

Ich zitiere bei den Gedichten nach der Ausgabe: Moods, Songs and Doggerels, London, William Heinemann, 1913, bei

allen übrigen Werken nach der Tauchnitz-Edition. Zitiere ich in deutscher Sprache, so bin ich für die Übersetzung verantwortlich. Die neben oder an Stelle eines Zitates tretenden arabischen Zahlen bezeichnen die Seitenzahl der Tauchnitz-Ausgabe.

§ 7. Termini.

In meiner Arbeit bediene ich mich einer gewissen Terminologie, die unvermeidlich ist, weil ich mit Begriffen arbeiten mufs, wie sie bei G. vorkommen, wie er sie z. B. in I geprägt hat oder bereits geschaffene verstanden wissen will. Da die Termini nur einmal erklärt, aber oft verwendet werden, lasse ich eine Liste der wichtigsten hier folgen, wobei die danebengesetzten Paragraphen dorthin weisen, wo die Erwähnung und Erklärung zu finden ist.

Thema: äufserer Inhalt, Vorwurf, Handlung, Stoff, Motiv, dem *plot* (I. 192) und *action* (I. 193) G.'s entsprechend.

Idee: innerer Inhalt, Grundgedanke, Tendenz, dem *spire of meaning* (I. 188) entsprechend.

Charaktere: dem *character* (I. 192) entsprechend.

Figuren: Personen, die in mehreren Werken G.'s wiederkehren, auch „durchgehende Figuren" genannt.

Eindringlingsmotiv: nach MoP. I, 18 "the invader" § 41.

Lichtkegelmethode: nach "A Novellist's Allegory" (I. 171 f.) § 55.

Status-quo-ante-Schlufs § 41.

§ 8. Daten.

1867	G. geboren in Coombe, Sussex.	
80er Jahre:	Harrow. Oxford.	
90er „	Bar. Reisen.	
1898	From the Four Winds (Fisher & Unwin)	Essays.
„	Jocelyn (Fisher & Unwin)	Roman.
1899	Bel Colore. — Joy of Life (vgl. A Motley)	Essays.
1900	A Pilgrimage. — The Runagates. — A Woman	„
„	The "Codger" (vgl. A Motley)	„
„	Villa Rubein (Duckworth)	Roman.
1901	A Reversion to Type (vgl. A Motley)	Essay.
„	A Man of Devon. — A Knight. — Salvation of a Forsyte. — The Silence (zus. mit VR. bei Duckworth)	Novellen.
1902	— — — — — — — — — — — —	

1903	Apotheosis. — A Miller of Dee (vgl. A Motley)	Essays.
1904	Courage. — The Meeting. — Compensation. — The Kings	„
1904	The Consummation (vgl. A Motley)	Essay.
„	The Island Pharisees (1. Aufl.) (Heinemann)	Roman.
1905	The Pack. — A Beast of Burden (vgl. A Motley)	Essays.
1906	For ever (vgl. A Motley). — Wanted-Schooling (vgl. I.)	„
„	The Man of Property (Heinemann)	Roman.
„	The Silver Box (Duckworth)	Drama.
1907	Joy (Duckworth)	„
„	The Country House (Heinemann)	Roman.
1908	A Fisher of Men (vgl. A Motley)	Essay.
„	A Commentary (Grant Richards)	Essays.
„	The Island Pharisees (mit Preface; 2. Aufl.) (Heinemann)	Roman.
1909	The Prisoner. — The Workers. — A Parting. — The Limetree	Essays.
„	The Neighbours (vgl. A Motley)	„
„	About Censorship. — A Novellist's Allegory. — Some Platitudes concerning Drama (vgl. I.)	„
„	Strife (Duckworth)	Drama.
„	Fraternity (Heinemann)	Roman.
1910	A Portrait. — The Choice. — The Japanese Quince. — Once more. — Delight (vgl. A Motley)	Essays.
„	A Motley (Heinemann)	„
„	The Inn of Tranquillity. — Sheep-shearing. — Evolution	„
„	Riding in Mist. — The Procession. — Wind in the Rocks	„
„	The Windlestraw (vgl. I.)	„
„	Justice (Duckworth)	Drama.
1911	Quality. — A Christian. — My Distant Relative. — Gone	Essays.
„	Threshing. — Vague Thoughts on Art (vgl. I.)	„
„	The Little Dream (Duckworth)	Drama.
„	The Patrician (Heinemann)	Roman.
1912	Moods, Songs and Doggerels (Heinemann)	Gedichte.
„	Magpie over the Hill. — The Black Godmother. — The Grand Jury	Essays.
„	That Old-Time Place. — Romance. — Three Gleams. — Memories	„
„	Felicity. — Meditation on Finality. — Reflections on our Dislike of Things as they are (vgl. I.)	„
„	The Inn of Tranquillity (Heinemann)	„
„	The Pigeon (Duckworth)	Drama.
1913	The Dark Flower (Heinemann)	Roman.
„	The Eldest Son (Duckworth)	Drama.
„	The Fugitive (Duckworth)	„
1914	The Mob (Duckworth)	„
1915	The Little Man and Other Satires (Heinemann) (enthält: Studies of Extravagance, A Simple Tale etc.).	Dramen, Essays.

1915	The Freelands (Heinemann)	Roman.
1916	A Sheaf (enthält: Thoughts on the War etc. (Heinemann).	Essays.
1917	Beyond (Heinemann)	Roman.
„	A Bit o' Love (Duckworth)	Drama.
1918	Another Sheaf (Heinemann)	Essays.
„	Five Tales (Heinemann)	Erzählungen.
1919	Saint's Progress (Heinemann)	Roman.
„	Lectures and Addresses (Heinemann)	Vorträge.
1920	Three Plays (A Bit o' Love; The Skin Game etc.) (Duckworth)	Dramen.

§ 9. From the Four Winds.

1898 erschien bei Fisher & Unwin, London, G.'s erstes Buch mit dem Titel "From the Four Winds by John Sinjohn." Nachdem die erste Auflage verkauft war, ist es nicht wieder neu gedruckt worden. Es ist auch keine der in dem Buche enthaltenen Geschichten in eine spätere Sammlung aufgenommen worden. Da die erste Auflage mit der Zeit natürlich ganz vergriffen wurde, so ist heute in ganz England im Buchhandel kein Exemplar mehr aufzutreiben. Vom Verleger erhielt ich den Bescheid, dafs auch keine Absicht bestünde, das Werk neu zu drucken. Es ist also für die Literatur praktisch verloren. Das einzige öffentlich zugängliche Exemplar befindet sich in Mudie's Library, die es aber nicht verkauft. Dennoch mufs ich diesem wohl der Vergessenheit geweihten Erstlingswerk eine Beachtung schenken, weil es für die literarische Entwicklung G.'s höchst interessant, ja für manche Zusammenhänge unentbehrlich ist. "From the Four Winds" ist eine Sammlung von etwa einem halben Dutzend Geschichten, die — wie der Titel andeutet — in aller Herren Länder spielen. Besonders die Tropen sind bevorzugt. Das Buch ist ein Ergebnis von Reisen der 90er Jahre. Stofflich sind es zumeist Abenteuer voll Spannung, Handlung und Bewegung. Jedoch keine stümperhafte Sensationsjagd, sondern bereits volle künstlerische Abrundung, und, was den meisten späteren Werken fehlt, — Spannung! Das Meisterwerk der Sammlung ist die Geschichte "The Capitulation of Jean Jacques", eine echte Novelle, wie sie G. später nie mehr zu schreiben beabsichtigt hat. Es folgt eine kurze Inhaltsangabe:

§ 10. Jean Jacques.

Ein Gouverneur hält auf einer Insel im Ozean politische Verbrecher gefangen. Jean Jacques, einer von ihnen, kann aber ohne Freiheit nicht leben und entschliefst sich zu einem Gewaltstreich. Er raubt des Nachts die dreijährige Tochter des Gouverneurs und entflieht mit ihr auf das Kirchendach, wobei ihm sein Freund Pietro mit Strickleitern behilflich ist. Am folgenden Morgen wird das Kind vermifst. Der Gouverneur, der ganze Ort ist in wilder Aufregung. Endlich gewahrt man Jacques und das Kind auf dem Kirchendach. Von hier herab schreit Jacques dem Gouverneur seine Bedingungen zu. Mit dem Kinde als Pfand will er sich seine Freiheit erpressen. Er gibt dem Gouverneur 48 Stunden Bedenkzeit. In der Nacht aber wird das an Behaglichkeit gewöhnte und nun der kalten Nacht ausgesetzte Kind krank, schwer krank und fiebert, trotz der zärtlichsten Obhut, mit der Jacques es betreut. In der zweiten Nacht ist die Krise aufs äufserste gestiegen. Jacques weifs, dafs das Kind, wenn es länger bei ihm bleibt, unrettbar dem Tode geweiht ist. Zu diesem Widerstreit zwischen Kindesliebe und Freiheitsliebe in Jacques' Brust tritt ein Kampf zwischen Kindesliebe und Pflicht in der Seele des Gouverneurs. Dieser will sich durch Selbstmord dem Kampf entziehen. Jacques aber trägt das Kind ebenso heimlich und abenteuerlich, wie er es gestohlen hatte, wieder ins Vaterhaus zurück. Die Menschenliebe scheint stärker in ihm zu sein als die Freiheitsliebe. Doch gelingt es ihm diesmal nicht, sich wieder unbemerkt zurückzuziehen. Er wird vom Gouverneur zur Rede gestellt. Ein furchtbares Gericht soll gehalten werden: das Kind selbst soll über Jacques' Schicksal entscheiden. Er wird in das Kinderzimmer geführt und soll als erster vor das aus seinem Fieberschlaf erwachende Kind treten. Wenn es lächelt, wird der Gouverneur wissen, dafs Jacques dem Kinde ein Freund war und er soll die Freiheit erlangen. Wenn aber der leiseste Zug des Mifsbehagens über das Kinderantlitz huscht, ist er verloren. So wird das Kind zum Richter. Die Handlung endet zugunsten Jacques'.

Gewifs eine Fülle von Handlung, Spannung und Abenteuerlichkeit. Doch betont G. schon stark das Psychologische in Herausarbeitung der beiden Konflikte. Aus dieser Erzählung können wir für G.'s WA. und KA. folgendes notieren:

1. Inhalt: Abenteuer, Kindesraub.
2. Idee: Freiheit, Menschenliebe, Seelenkonflikt.
3. Charaktere: der Gouverneur als Repräsentant der bestehenden Ordnung, und doch mehr Mensch als Organ, Autorität; der kleine, pfiffige, überlegene, lebhaft empfindende, nicht einzuzwängende Jacques: ein Vorläufer Ferrands; der plumpe, grofse, gutmütige Pietro ihm zur Seite; das Kind in all seiner Passivität Mittelpunkt der Handlung, Erreger und Träger der Spannung, verursacht und löst den Konflikt.
4. Technik: Stärkste Kondensierung und Konzentrierung um die Hauptsache. — Spannung. — Daneben schon Kontrastierung: (Jacques — Pietro); Massenszene ("the buzz" des Volkes); Bildhaftigkeit (die Silhouette des betenden Gouverneurs gegen Landschaft und Abendhimmel); Ironie (Jacques' Rede vom Kirchendach).

§ 11. Jocelyn.

Im selben Jahre (1898) erschien ebenfalls bei Fisher & Unwin, London, unter dem Federnamen John Sinjohn der Liebesroman Jocelyn. Was § 9 über das Aussterben des Buches "From the Four Winds" gesagt wurde, gilt auch für dieses Buch. Jocelyn ist ein Liebesroman mit dem Thema: der Mann zwischen zwei Frauen, in unserem Falle zwischen seiner angetrauten, aber dahinsiechenden Frau und einem blühenden, gesunden, jungen Mädchen, Jocelyn. Das Ende bleibt offen: Nach dem Tode der kranken Frau ist die Vereinigung der Liebenden nicht möglich, weil der Mann Ursache und Schuld des Todes seiner Frau zu sein glaubt. — Im Aufbau zeigt das Werk eine geradezu schulmäfsige Anlage: in Exposition, Schürzung des Knotens, Katastrophe und Lösung. Nebenhandlungen treten sehr zurück. Nur zwei Nebenfiguren treten hinzu. Neben dem Helden: ein Räsoniertypus, eine Antizipation des späteren Ferrand; neben Jocelyn: eine komische Alte, Mrs. Grundy-typus. Der Schwerpunkt ist auf psychologische Analyse gelegt. Kapitellang bewegt sich nur eine Person auf dem Schauplatz und alle Schneckenwindungen ihrer Seelenkämpfe werden uns vorgeführt. Der landschaftliche Hintergrund, dem oft eine selbständige Rolle zugeteilt ist, ist im ersten Teil Monte Carlo, im zweiten Teil London. G. liebt

es, seine Heldin mehrmals anmutig in Szene zu setzen: einmal im Sommerkleid, Blumen im Arme, aus dunklem Türrahmen in die Sonne tretend, einmal liebkosend über den Kopf eines Ponnys gebeugt. Mit besonderer Liebe und Breite verweilt G. bei solchen Tableaux, die ihm als Selbstzweck erscheinen. Auffallend sind (im Gegensatz zu späteren Werken) zwei Stellen, wo G. sich über Kunstwerke verbreitet. Das eine Mal über Brahms' Klavierrhapsodie, die er unter Herbeiziehung von Bildern aus dem Naturleben „das schlagende Herz der Natur selber" nennt. Ein andermal über das prärafaelitische Bild — Paolo und Francesca — von Watts (nach Dantes Inferno IV), das ihm zum höchsten Ausdruck der über den Tod triumphierenden Liebe wird. Aufser diesen Einzelheiten gewinnen wir also für G.'s WA. und KA. folgendes:

1. Thema: Der Mann zwischen zwei Frauen.
2. Idee: Die Liebe ist stärker als die Ehe. Dieses Motiv läfst G. von nun an nicht mehr los. Es erscheint als unglückliche Ehe oder Mésalliance.
3. Charaktere: Der empfindsame junge Mann: Giles. — Der Spötter und Räsonniertyp als Variante Ferrands. Die übrigen Figuren noch dunkel.
4. Technik: Psychologische Methode, Bildhaftigkeit. Die satirische und soziale Note ist nur ganz leise angeschlagen. Hauptsache und Zweck des Buches ist noch Handlung, Unterhaltung, Anmut (vgl. § 102).

§ 12. Rückblick und Ausblick.

G.'s beide Erstlingswerke weisen uns in eine ganz andere Richtung, als er sie später eingeschlagen hat. Nach dem "From the Four Winds" scheint er die Richtung Stevenson Kipling zu nehmen als Vertreter der Spannungs- und Abenteurernovellistik. Wohl finden sich in diesem Buche schon Ansätze zum späteren G. Das soziale Thema erklingt einmal wie eine Vorahnung des späteren "Justice". Auch G.'s stehende Figur des Ferrand ist in Jean Jacques und Dick Denver teilweise antizipiert. Aber das kommt alles erst in zweiter Linie in Betracht. Auffallend und mafsgebend an G.'s erstem Buche sind die Verfolgungen, Duelle, Morde, Todesfahrt, Wahnsinn, Eisenbahnunglück, Grausamkeiten, kurz: Tatsachen, Abenteuer,

Spannung. — Mit dem zweiten Buch steht G. zwar noch im Banne der Handlung, scheint aber in die Richtung des psychologischen Romans: Meredith einzubiegen. G. und Meredith setzen ihre Frauengestalten anmutig in Szene, beide analysieren psychologisch bis in die letzten Winkel und beschäftigen sich kapitellang mit einer Person. Auf die hingegen bedeutend gröfsere Anzahl unterscheidender Merkmale zwischen Meredith und G. mufs ich in späterem Zusammenhang zurückkommen.

§ 13. Bel Colore.

Das Jahr 1899 bringt nur die beiden kleinen Skizzen: "Bel Colore" und "Joy of Life" (später in A Motley veröffentlicht). Beide sind Stimmungsbilder, Begegnungen ohne jede Handlung. Die Begegnung eines englischen Knaben und eines koketten italienischen Schulmädels inmitten der farbigen südlichen Landschaft bildet den ganzen Inhalt. Ich erwähne diese inhaltlich so belanglose Skizze nur deshalb, weil es mir darauf ankommt zu zeigen, dafs eben diese unbedeutende Erstlingsskizze schon die Keime der späteren Technik G.'s aufweist und uns für sein späteres Schaffen einen Schlüssel an die Hand gibt. Fragen wir uns, mit welchen Mitteln G. hier seine poetischen Wirkungen erzielt, so gewahren wir folgende:

1. Bildhaftigkeit: Angabe der Farben, Töne und Gerüche, sogar auf Syntax des Satzes wird verzichtet (M. 115), z. B. "Overhead the sky sapphire, with a western blaze of gold; the breeze rustling in the palm leaves; a goat's bell tinkling, a scent of burning wood, the croaking of frogs". — Reines Notieren der Eindrücke.
2. Kontrastwirkung: Gegenüberstellung des verlegenen, betretenen englischen Knaben und des sicheren, koketten südlichen Mädchens (M. 116), z. B.: "The boy hangs his head, clutches his hat, ... the little girl moves sunwards, swaying her hips demurely like a grown woman."
3. Satirischer Zug: Der Engländer in Verlegenheit vor der andern Rasse (Geschlecht), die der Natur näher steht: ein Motiv, das in "A Woman" und SoF. wiederkehrt.
4. Symbolik: Weitung des charakterisierten Individuums zum Typus, zum Symbol. Das kleine italienische Schulmädel

wird dem Dichter zum Symbol des "schmachtenden, grausamen, liebeglühenden Südens" (M. 116).

So vereinen sich Bild, Kontrast, Satire und Symbolik auf kaum zwei Druckseiten zu einem kleinen Kunstwerke, das wegen seines Mangels an Inhalt wohl übersehen wird, aber in poetisch-technischer Beziehung bereits alle Methoden aufweist, mit denen G. späterhin arbeitet: 1. die malerische, 2. die dramatische, 3. die satirische, 4. die symbolisierende.

§ 14. Joy of Life.

Die andere Skizze hat die Begegnung des aus dem warmen, wohlriechenden Salon tretenden Dichters mit einem Strafsenkind, das mit einem Ast aufs Pflaster schlägt und dazu singt, zum Inhalt. Wiederum höchste Anspruchslosigkeit des Inhalts, völliger Mangel an Handlung. Dem Dichter kommt es vor allem darauf an, 1. die Farben wirken zu lassen, 2. den Kontrast herauszuarbeiten zwischen dem "portable property" der Salonwelt mit ihrem Geruch und ihrer Wärme einerseits und dem in sich selbst versunkenen Spiel des Kindes, das ihm in all seiner Dürftigkeit die wahre Lebensfreude (Symbolik im Titel) verkörpert, anderseits.

§ 15. A Pilgrimage.

1900 erscheinen vier weitere Skizzen. Die erste von ihnen, "A Pilgrimage", eröffnet die Reihe der sozial-realistischen Essays. Inhaltlich ist es wieder eine Begegnung. Die Personen sind wiederum Kinder, diesmal arme, erschöpfte Kinder, die selbst ein Geldgeschenk des Dichters mit einer Stumpfsinnigkeit hinnehmen, die zu sagen scheint: „Was nützt uns die Münze? Wir bleiben doch was wir sind und Du was Du bist!" — Für die Form gewinnen wir mit Ausnahme des inquirierenden Dialogs nichts Neues.

§ 16. The Runagates.

Die zweite Skizze "The Runagates" setzt die Reihe der Stimmungsbilder in Turgenieffs Manier fort, die mit Bel Colore begann. Ein Zigeunerlager in Devonshire. Keine Spur von Stoff oder äufserer Handlung. Alles ist hier, stärker als in allen bisherigen Skizzen, auf Farbe und Ton angelegt. Manch-

mal mutet es geradezu wie die Beschreibnng eines Bildes an: M. 184, z. B.:

"A group of men surged in a doorway, voluble, laughing; their faces mere blurs, and the bowls of their pipes glowing and sending forth a splutter of sparks. Across the bluish darkness the house-lamps threw out their fan-shaped gleams. In one of them the heads of the old gypsy and the two children were out-lined ruddy and gold-coloured against the grim cavern of the van".

G. läfst es jedoch nicht beim blofsen Bild bewenden. Ganz leise schleicht sich der Unterton eines sentimentalen Kontrastes ein, wenn wir auf der Ziehharmonika erst das "Rule, Britannia", dann das "Home, sweet Home" hören. Die Wahl der Heimatlieder wirkt doppelt neben dem Gemälde des heimatlosen, vorüberziehenden Zigeunerlagers. Allerdings liegt die poetische Wirkung hier nicht mehr im Bereich der Kunst des Schriftstellers, denn die beiden Lieder müssen wir hören, wenn wir die Zigeuner kommen und fortziehen sehen. G. arbeitet hier mit malerischen und musikalischen Mitteln.

§ 17. A Woman.

Die dritte Skizze, "A Woman", knüpft an die Satire und den Kontrast in "Bel Colore" an: das sinnliche, unkonventionelle Weib platzt in eine über ihr Erscheinen äufserst betretene Gesellschaft dezenter Engländer hinein. Weiter nichts, keine Handlung, keine Spannung, nur eine Gegenüberstellung.

§ 18. The "Codger".

Die vierte Skizze des Jahres 1900, "The Codger" eröffnet die Reihe der Porträts, wie wir deren später noch eine Menge begegnen werden. Wiederum steht ein Kind im Mittelpunkt, ein Zug, den wir bis zum "Tally-Ho" in "From the Four Winds" zurückverfolgen können. Diesmal ist es ein kleiner Junge von drei Jahren, eine Schiffsreisebekanntschaft des Dichters. Keine Handlung, nur eine Vorführung des Jungen, wie er aussieht (M. 207), wie er seinen Tag verbringt. Aber bereits hier wendet G. seine später so oft verwendete Methode des Typisierens durch Charakterisierung an. G. führt uns irgendeinen Sonderfall, eine Einzelbegegnung aus seinem Leben vor — meist alltäglicher Natur; bleibt aber dabei nicht stehen,

sondern weitet den Fall ins Rassenhafte, Typische; das Individuum wird immer Repräsentant einer Klasse. So sieht er in dem kleinen Ferdinand, der durch nichts in Verlegenheit zu bringen ist, der aus Prügelstrafe und Seekrankheit immer rosig-heiter hervorgeht, bereits den „verfluchten Kerl" (codger), der auch im öffentlichen Leben, im Handel, in Kirche und Staat wie ein Kork immer an die Oberfläche kommt und jene seinem Schlag eigentümliche Atmosphäre ruhiger, unbezwingbarer "tuskiness" (die Eigenschaft, die Zähne zu zeigen) ausströmt. Aber auch hier bleibt G. nicht stehen, sondern schliefst die inhaltlich sonst unbedeutende Skizze über den Dreijährigen mit einer Wendung ins Rassenpsychologische, Nationale, einer Verherrlichung des zähen John-Bull-typs, eines gesunden, schätzenswerten Menschenschlags, der selbst das Schicksal in die Schranken fordert (vgl. M. 210 f.).

§ 19. Villa Rubein.

Aufser diesen vier Skizzen bringt das Jahr 1900 noch "Villa Rubein", eine zwischen Roman und Novelle stehende Liebesgeschichte. Ein Künstler und Anarchist (Harz) erringt das geliebte Mädchen (Chris) zur Frau trotz Widerstandes ihres Onkels (Nic). Untersuchen wir das Werk nach Inhalt, Charakteren und Technik, so gewahren wir folgendes: Das ebengenannte Thema äufsert sich in drei Handlungen, deren Träger die genannten drei Personen sind.

1. Abenteuerhandlung: ihr Träger der als Anarchist verfolgte Harz (Beispiele VR., Kap. IX, X, XVI, XVII, Harz's abenteuerliche Flucht mit geheimen Türen, falschem Bart, Sprung aus fahrendem Zug, Verkleidung im Rock eines Wachmannes etc. etc. — alles sensationelle Handlung!).
2. Liebeshandlung mit Chris im Mittelpunkt, dem aus ihrer behaglichen Sphäre zur Welterkenntnis reifenden Mädchen.
3. Kastenkampf: Die Kaste, repräsentiert durch Nic Treffry, tritt dem unkonventionellen Harz entgegen (z. B. VR. 235).

Den drei Charakteren entsprechen also drei Handlungen: eine romantische, eine psychologische und eine soziale. Untersuchen wir das Werk nach der poetischen Wirkung hin, so finden wir folgende Entsprechungen:

1. Die Abenteuerhandlung mit dem Träger Harz bringt die **Spannung** in das Werk.
2. Die Liebeshandlung mit dem Träger Chris bringt die **Entwicklung** in das Werk.

} Beides epische Momente.

3. Die soziale Handlung mit dem Träger Nic bringt den **Kontrast** in das Werk (dramatisches Moment).

Wir haben es also mit einem Roman zu tun, der noch stark nach der epischen Seite hinneigt. Die poetische Wirkung ist durch zwei epische und ein dramatisches Moment erzielt. — Fragen wir nach unserer Methode (§ 4) danach, was wir aus V. R. für G.'s WA und KA gewinnen, so ergibt sich:

1. Thema: Mésalliance; bringt nichts Neues, sondern stellt sich neben Jocelyn.
2. Idee: Freiheit: stellt sich zu "Jean Jacques".
3. Charaktere: Hauptpersonen:

Harz.

Vgl. 53. "I was born amongst the mountains. I looked after the cow and slept in hay-cocks and cut the trees in winter. They used to call me a "black sheep", a "loafer" in my village".

55. "Work is what matters, and trying to see the beauty in the world."

72. "All I know is, I've got to work ... For happiness — the real happiness is fighting — the rest is nothing. If you have finished a thing, does is ever satisfy you? You look forward to the next thing at once, to wait is wretched!"

Diese Beispiele mögen genügen, Harz als den geborenen Kämpfer, als den Unkonventionellen zu charakterisieren, wie ihn G. in Dick Denver und Jacques (s. "From the Four Winds") antizipierte und späterhin als outlaw, bucaneer, vagabond, etc. variiert, bis er in Ferrand (s. § 113) seine Kulmination gefunden hat. — Als Unkonventioneller tritt Harz der geschlossenen Gesellschaft, Convention und Behaglichkeit, fast feindlich gegenüber, die durch Villa Rubein und ihre Bewohner repräsentiert wird. Das ganze Haus wird charakterisiert, physiognomisiert: (VR. 40) "Villa Rubein" ... wore its usual look of rest and isolation."

Chris.

Sie wird bei ihrem ersten Auftreten (19) als Kunstdilettantin charakterisiert, die zur Kunst will und doch an ihre Künstlerschaft nicht glauben kann. (Sie zerreifst ihre eigene Zeichnung.)

127: "how could I've been so blind?"

135: "A rude entrance this into the life of facts and primitive emotions!"

174—183: der nächtliche Einbruch und Bilderraub im verlassenen Maleratelier.

208—213: Christinens Brief:

Bes. 209: "Why should the beginning of one life mean the ending of another, one love the destruction of another?" — 211: "Nature always has an answer for every question; you cannot get an answer from laws, conventions, theories, words, only from Nature." ... "Nature is cruel. Is that one of the lessons of life?" ... "I am beginning to see that everything has its dark side; I never believed that before."

212: "One knows very little in the world till trouble comes. You know how it is with flowers and trees; in the early spring they look so quiet and self-contained; then all in a moment they change — I think it must be like that with the heart."

223: "Only one thing matters, she thought, singleness of heart to see your way, and keep to it with all your might."

264: "No, it's only what Greta says about the Spring; it makes one want more than one has got." — "Can we never have quite enough?"

Diese Auswahl von Beispielen möge zur Beleuchtung von Christinens Charakterentwicklung genügen. Chris ist das Mädchen, das aus ihrer glatten, behaglichen Umwelt heraustritt, zum erstenmal dem Leben und den elementaren Mächten gegenübertritt und zur tragischen Welterkenntnis reift, dafs jede Liebe, jedes Leben den Tod und Hafs eines andern Wesens bedeutet, dafs jede Erfüllung eine neue Sehnsucht gebiert, dafs das Leben Kampf und Arbeit ist, dafs Pflicht und Natur verschiedene Wege gehen, Alter und Jugend ewige Feinde sind, dafs ein Leben ohne Grausamkeit nicht möglich ist. So stellt sich die zu "singleness of heart" (223) gereifte Chris, die im Bilderraubkapitel (XVII) überdies mutig handelnd auftritt, in die Reihe der starken, energischen, aktiven Mädchen, die G. so liebt, und über June (MoP.), Joy, Madge (Strife), Ann (Pigeon) weiterführt zu Sheila (The Freelands) (vgl. § 113).

Nicolas Treffry:

26: "a partner in the well-known firm of Forsyte and Treffry, teamen, of the Strand".

26 ff.: Stammbaumexposition. Vorgeschichte.

35 f.: Plastische Exposition. Körperbeschreibung.



84: "Make a woman live with you if she dont want to? I call it low."

211: "he doesn't understand (how should he? — he has always had money) how life can be tolerable without money — it is horrible that the accident of money should make such difference in our lives."

Kap. XVI, XVII: die nächtliche Wagenfahrt an die Grenze.

229: "My honour is involved, or I would give the case up."

235: "You know as much of art as I know of money. If we live a thousand years we shall never understand each other."

Diese Stellen mögen als die bezeichnendsten genügen. Nicolas erscheint als der starre, konservative, aber heroische Vertreter seiner Kaste (upper middle-class), der kein Waffenstrecken in seinen Prinzipien kennt. Er hat Züge des Forsytecharakters (s. § 41, 113) an sich, steht dem Old Jolyon Forsyte am nächsten. Er findet seine Fortsetzung in den grofsen heroischen Einsamen, die nicht umdenken können, die erst unter den Trümmern ihrer eigenen alten Weltanschauung zugrunde gehen (vgl. A Knight, Pippin in The Silence, A Fisher of Men, bes. aber Anthony in "Strife"). Im übrigen verweise ich auch auf § 113.

Von den hinzutretenden Nebenpersonen seien herausgehoben: Mrs. Decie: Treffrys jüngere Schwester, Witwe, durchwegs Angehörige der Salonwelt; aber durch ihren Kunstdilettantismus zu Harz überleitend: 26f. Exposition durch Stammbaum und Vorgeschichte. 44f.: Milieucharakteristik. Erscheinung. — Morawitz: Treffrys Schwager — man-about-town — repräsentiert das leichtsinnige Österreich. 27, 28, 29, 132: Exposition.

Greta: Morawitz' Tochter, Christinens Stiefschwester: eine poetisch wirkungsvolle Mischung von slawisch-österreichischer und angelsächsischer Rasse, anmutig, naiv-spontanes Kind: schon im I. Kap. exponiert.

Von den noch weiter zurücktretenden Nebenfiguren sei noch Mifs Naylor, Gretas Gouvernante erwähnt, wegen ihrer an Dickens gemahnenden Charakteristik (15): "There came into the room with a walk like the hopping of a bird an elderly small lady ... she held her face, kind looking, but

long and narrow, rather to one side, and wore on it a look of apology. Her quick sentences sounded as if she kept them on strings, and wanted to draw them back as soon as she had let them forth." Es ist die stehende Lustspielfigur der komischen Alten, die G. schon in Jocelyn ganz konventionell verwendet und über Mrs. Hopgood (MoD.) emporführt zu ihrer Veredelung und Apotheose: Miſs Beech (Joy.) (vgl. § 113, 44).

4. Technik: Auſser den zu Eingang dieses Paragraphen genannten Beobachtungen gewahren wir: Die Geschichte endet mit dem Sieg des einzelnen über die Kaste (Harz heiratet Chris). — Die Exposition führt die Hauptpersonen einzeln nacheinander ein. (Kap. I Harz, Kap. II Chris, Kap. III Nic.) Die Exposition ist nicht auf den Anfang beschränkt, sondern zieht sich durch das ganze Buch hin (z. B. 132). Die theoretische Exposition, die eine Stammbaum- und Vorgeschichten-Exposition ist (26—31), tritt neben die bisherige plastische Exposition, die teils ein charakteristisches, bei Frauengestalten besonders anmutiges In-Szene-setzen ist, teils eine Pass-port-Exposition: bloſse Aufzählung der Körpermerkmale vom Kopf bis zum Fuſs. Auffallend ist die Menge von Vergleichen und Hinweisen auf das Tier- und Pflanzenreich. Neben den Personen erhält bereits der Hund (Scruffee) seine Rolle. Ich habe obige Beispiele so ausgewählt, daſs G.'s Neigung, auf die übrigen Naturreiche zu verweisen, ersichtlich werden kann. Kap. XXVIII: der Tod Treffrys in wilder Gewitternacht, sei noch als Beispiel für G.'s Vorliebe genannt, Menschenhandlung und Naturhandlung zu parallelisieren (256 f.). — Die Verbindung der Gesellschaftssphären, das Zustandekommen der Handlung erreicht G. durch das Modellmotiv (Harz muſs die Mädchen malen), das wir späterhin noch in "Fraternity" und "The Pigeon" finden können.

§ 20. Rückblick und Ausblick.

Fragen wir uns, welchen Platz VR. in G.'s Schaffen einnimmt, so erhalten wir als Antwort: VR. ist in erster Linie noch Liebesroman und steht als solcher neben "Jocelyn" und "The Dark Flower" (§ 102). In VR. siegt die Liebe. In allen späteren Romanen siegt die Kaste. In VR. ist (wie in "Jocelyn" und "The Dark Flower") die Leidenschaft der

liebenden Menschen die Hauptsache. Also ein psychologisches Interesse. In VR. treten zwei andere Momente hinzu: das eine rückdeutend, weil schon in "From the Four Winds" verwendet: das Abenteuer; das andere, vordeutend auf die IPh.: Klassenkampf. Das erste also rein stofflich, das zweite sozialtendenziös. Vgl. hierzu die Stellen 105, 107, wo Harz einen sozialen Schrei aus der Tiefe seines Künstlerelends ringt: eine deutliche Antizipation der auch von Eckermann (Neuere Sprachen XX, 2, S. 67) zitierten Stelle aus IPh. 35. Von diesem Standpunkt aus ist uns VR. besonders wichtig, weil es uns G. in einem Zeitpunkte erkennen läſst, wo er in einem Werke alle drei Richtungen vereinigt. G. steht im VR. gewissermaſsen an der Wegkreuzung: hinter ihm liegt der Abenteuerroman, um alsbald für immer zu verschwinden, von vorne winkt der soziale Roman, dem sich G. nun entschlossen zuwendet. Dabei steht er fest auf dem Boden des psychologischen Romans und bleibt dabei auch fernerhin. VR. ist stofflich das Werk des Übergangs von der Sinjohn-Periode zur Meisterperiode. Technisch wird dieser Übergang erst später (IPh.) erreicht.

§ 21. A Reversion to Type.

Das Jahr 1901 bringt vier Erzählungen und die Skizze "A Reversion to Type". Sie ist die erste seiner Satiren, deren Zahl später beträchtlich anschwillt. "A Reversion to Type" ist eine ästhetisch-literarische Satire. Die Handlung ist fast grotesk. Ein Schriftsteller der klassischen Richtung und ein „Emotionalist“ duellieren sich mit Sauspieſsen in der romantischen Umgebung eines Wirtshauses, wo ihr Streit begann. Der Ausgang ist tötlich. — Worauf es G. ankommt und was er uns deutlich erkennen läſst, ist erstens die Methode der poetischen Wirkung durch Kontrast: der saloppe, unrasierte, so ganz unakademische „Emotionalist“, der das Leben aus der Tiefe sieht, — gegenüber dem sich zum Abendessen stets umkleidenden, satirischen, feinschmeckenden, ahnenstolzen „Klassizisten“, der das Leben von oben sieht. — Zweitens die Methode des Typisierens durch Charakterisierung. Kaum haben die beiden Literaten Fleisch und Blut gewonnen und stehen lebendig vor uns, so sind sie schon nicht mehr dieser oder jener zufällige Mensch, sondern die Repräsentanten zweier

Welten, zweier seit Urzeit unversöhnlicher Gegensätze. In unserm Falle wird (wie der Titel sagt) der Firnis einer durch Jahrhunderte angelernten Kultur heruntergerissen und wir sehen die beiden Literaten als Urtypus. Die zwei Sauspieſse treten symbolisch hinzu, als wollten sie sagen: es ist der alte, uralte Kampf trotz aller eurer Jahrhunderte voll Zivilisation und Politur.

M. 191 f.: "Darkness had gathered; the moon was rising, over the door the reflections of those old boar-spears branched sharp and long on the pale wall; they had an uncanny look, like cross-bones. How those two fellows disliked each other! Whole centuries of antagonism glared out of their eyes. They seemed to sum up in some mysterious way all that's significant and opposed in the artist and the man of action. It was exceedingly funny . . . etc."

Einkleidung und Ende sind die einer Tragikomödie, wie so oft bei G. — Er zeigt den Antagonismus, den Kampf, wirft sich aber nie parteiisch in ein Lager, sondern überblickt beide aus seiner Höhe und sieht "the funny side" bei allem. Wir gewinnen also aus dieser Skizze für G.'s WA. und KA.:

Thema, Idee und Charaktere fallen zusammen im Antagonismus zwischen artist — man of action.

Die Technik wird bereichert durch das satirische und das symbolische Element.

§ 22. A Man of Devon.

Die erste der vier Erzählungen des Jahres 1901 ist "A Man of Devon", eine zwischen Idyll, Tragödie und Porträt stehende Geschichte. Der Schauplatz ist zum zweiten Male (s. § 16) nach Devonshire verlegt. Zacharias-Pearse macht Pasiance ohne Einverständnis ihres Groſsvaters zu seinem Weibe, will sie aber alsbald wieder verlassen, um in der weiten Welt für sein Weib und sich selbst gröſsere Herrlichkeiten zu erringen. Wir finden eine Handlung, die noch zu Spannung, Komplikationen, Gegenspiel und tragischem Ausgang (Pasiances Tod) Anlaſs gibt. Die Charakterschilderung hält dabei der Handlung an Wichtigkeit das Gleichgewicht Aus dem Thema (Mésalliance) gewinnen wir für G.'s WA. und KA. nichts Neues. Die Idee ist die Freiheit (MoD. 37: There, in five words of one syllable, is the kernel of this fellow Pearse — "As free as a man"!). Sie ist das Motiv, das die

Handlung gestaltet, sie ist die Ursache des tragischen Schlusses, sie ist der Schlüssel zum Wesen Zacharias'. In diesem Sinne knüpft unsere Erzählung an die von Jean Jacques (§ 10) an. Das meiste aber gewinnen wir aus den Charakteren:

Pasiance (MoD. 38) "Do you believe in a God?", she said suddenly. Grandfather's God is simply awful. When I am playing the fiddle, I can feel God; but Grandfather's is such a stuffy God — you know what I mean: the sea, the wind, the trees, colours too — they make one feel. But I don't believe that life was meant to "be good." Isn't there anything better than being good? When I'm good, I simply feel wicked." Pasiance ist das ursprüngliche Mädchen, naiv-spontan empfindend, ohne zu denken, jenseits von Gut und Böse, wie es bei G. späterhin in mannigfachen Variationen wiederkehrt.

Z. Pearse (MoD. 37): "No rule, no law, not even the mysterious shackles that bind men to their own self-respects! "As free as a man!" No ideals; no principles; no fixed star for his worship, no coil he can't slide out of! But the fellow has the tenacity of one of the old Devon mastiffs too. He wouldn't take "No" for an answer." — Sein zupackendes, draufgängerisches Wesen und sein devon-nationaler Name Zacharias machen ihn zu einer Art Heros-eponymos dieses Landes. G. greift hier zum erstenmal den Nationalcharakter seiner Heimat auf, jenen tüchtigen Menschenschlag, aus dem ein Drake, ein Raleigh hervorgegangen sind. Die Leute aus Devon, dazu die cornishmen, überhaupt die Westländer sind für G. die bevorzugten Helden, auf die wir in späterem Zusammenhange noch zurückkommen werden.

Neben das Liebespaar treten noch die beiden Alten, John Ford und Captain Pearse: starrer Bauern- und Soldatentyp; Treffry, Neffe einer Hauptfigur der VR., erscheint hier als Nebenfigur und macht uns so auf G.'s Vorliebe für durchgehende Figuren aufmerksam. — Eine Art stehender Figur scheint noch die komische Alte zu sein: zuerst in Jocelyn, dann in VR., hier als Mother Hopgood: mit ihren stehenden Redensarten wohl nach Dickens gebildet: "Ha-apgood can tell you."

In der Form und Technik begegnet uns als neu: die Einkleidung in Briefform, die G. aber nur dieses eine Mal versucht. Die Landschaft rückt noch mehr in den Vordergrund.

Neu ist auch der ausgiebige Gebrauch des heimatlichen Dialektes. Nicht nur bildhaft plastisch, sondern auf alle Sinne will G. wirken (MoD. 42, 73). Musik (Lieder, Bach: Chaconne) und Gerüche (73) spielen ihre Rolle. Am weitesten geht die Anschaulichkeit, wenn G. auf das Wort verzichtet und zur Zeichnung seine Zuflucht nimmt: MoD. 47. Die Exposition geschieht wie bisher hintereinander: in jedem Kapitel (I, II, III) tritt eine neue Person ein. Wiederum theoretische Exposition (Stammbaum und Vorgeschichte Kap. I), neben der plastischen (In-Szene-setzen 12, 20). Wiederum Vergleiche aus Tier- und Pflanzenreich (poppy, cat, tortoiseshell).

§ 28. A Knight.

Auch die zweite Erzählung steht zwischen Novelle und Porträt. Roger Brune fordert einen Franzosen, der eine Dame beleidigt. Um seine Forderung zu erklären, erzählt er, wie er seine Frau gewann und verlor. Danach fällt er im Duell. — Zwei ineinandergestecke Geschichten, von denen die Rahmengeschichte „Wie Brune seine Frau gewann und verlor“ den gröſsten Teil einnimmt. Die Handlung stellt das Werk noch dicht neben sein Erstlingswerk. Es gibt Treubruch, Verfolgung, Duell. Eine Erzählung voll Tempo, Spannung, Ereignissen. Aber alles zentralisiert in die einzige Hauptfigur, die Verkörperung der Idee der Novelle: Ritterlichkeit. Aus seinem Charakter gewinnen wir für G.'s WA. und KA. das meiste:

Roger Brune (MoD. 106): "Sometimes I fought for a living, and sometimes because I was obliged, one must try to be a gentleman."

(MoD. 109 f.). There are people to be found who object to vivisecting animals; but the vivisection of a woman, who minds that? ... That her fellow-women should make an out-cast of her? That we who are men, should make a prey of her? ... It is we who make them what they are; and even if that is not so — why! if I thought there was a woman in the world I could not take my hat off to — I — I — could n't sleep at night."

147: It has always been my belief that a man must neither beg anything of a woman, nor force anything from her."

Brune, Südkaroliner, Freiheitskämpfer, Soldat, ist vor allem Kavalier. "Try to be a gentleman" ist seine Lebensformel. Ritterlichkeit ist der Schlüssel zu seinem Wesen, wie Freiheit zu Pearses. Es ist gewiſs kein Zufall, daſs G. diese beiden Novellen seinen Eltern zugeeignet hat. Das Hohe Lied

der Freiheit dem Vater, das der Ritterlichkeit der Mutter. Denn den Grund seines Wesens schuldet man in erster Linie seinen Eltern, sie haben einen zu dem gemacht, was man ist. Und gerade Liebe zur Freiheit und Ritterlichkeit (den Frauen gegenüber) liegen auf dem Grunde von G.'s Seele. Sie sind sein Wesen. Das schuldet er seinen Eltern. — Diese beiden Motive ziehen sich von nun an wie ein roter Faden durch G.'s Schaffen, sie sind sein Programm, sein Spruch im fliegenden Banner.

Neben Brune stehen die anderen Personen stark zurück. Nur auf Ellie, seine Frau, will ich hinweisen (145): "Care! she cried, life is not all taking care!" Wieder eine der triebhaften, spontanen Frauengestalten G.'s, die nicht denken, sondern fühlen wollen. Als solche an Pasiance anschliefsend und auf Irene (§ 41) und Helen Belew (§ 45) etc. hinweisend.

Technisch gewahren wir: Einzelexposition; Untergang des idealistischen Helden, der wie aus einer entschwundenen Zeit in die unsrige hineinragt. Die Beziehung zum Tierreich ist durch den Hund Freda gegeben. Beziehungen zur Kunst sind angedeutet in Gesprächen über Musik (wiederum Bach und eine Bücherliste [164]).

§ 24. Salvation of a Forsyte.

Die dritte Erzählung SoF. setzt die Reihe der Satiren fort, der Gattung, die später in A Commentary (§ 47) und Studies of Extravagance (§ 106) ihren stärksten Ausdruck findet. A Reversion to Type, G.'s erste Satire, war rein literarisch-ästhetisch. SoF. ist Gesellschafts- und Charaktersatire. Wiederum ist es (wie A Knight) eine Rahmengeschichte. Swithin Forsyte erinnert sich auf seinem Totenbett eines Jugenderlebnisses in Salzburg, im Kreise einer ungarischen Familie. Dadurch, dafs diese ihn für einen Gesinnungsgenossen hält, entstehen viele ironisch-groteske Situationen. Nolens volens wird er, der nüchterne, ideallose, konventionelle Engländer, in eine ihm heterogene Sphäre voll Freiheitssehnsucht, Begeisterung, Mildtätigkeit und Gastlichkeit, voll Jugend, Musik, Tanz und liebender, natürlicher Weiblichkeit (Rozsi) hineingezogen, und spielt dabei durch seine in Rassen- und Klassenvorurteilen befangene Beschränktheit eine nur dem Leser

merkbare lächerliche Rolle; doch geht er aus der Krisis seines Liebesabenteuers schadlos hervor, als ein echter "Forsyte", bleibt also seiner Kaste gerettet. In diesem Sinne ist der Titel ironisch aufzufassen. Der Titel setzt eigentlich Kenntnis des Forsytecharakters voraus. Seit dem MoP., dem grofsen Familienroman der Forsytes, ist dieser Eigenname für G. und wohl auch für die englische Literatur weiterhin zum Gattungsnamen geworden, wie etwa Pickwickier. An Themen und Motiven gewinnen wir aus SoF. kaum etwas Neues. Liebesmotiv, Freiheitsmotiv (politisch gewendet) tauchen auf. Das Thema ist eigentlich wiederum Mésalliance. Den Gewinn dieser Geschichte bildet vielmehr die Schaffung des Forsyte-Charakters. Die Forsytes sind Vertreter einer bestimmten Gesellschaftsklasse, der upper middle class: der aus dem Volke stammenden, in einer früheren Generation reich gewordenen Familie, die immer das Feinste und Beste tun und haben wollen, weil es die andern tun oder haben, nicht um seiner selbst willen; die alles nur vom Geldstandpunkt bewerten, kurz, Parvenütypus mit allen seinen Spielarten. (Vgl. Eckermanns treffliche Charakteristik der Forsytes in „Die Neueren Sprachen“ XX, 2, S. 70f.). Die erste Erwähnung eines Forsyte findet sich in VR. 26 als Geschäftsteilhaber der Firma "Forsyte and Treffry, teamen" (vgl. § 113). — Von den übrigen Personen treten hervor: Boleskey, der ungarische Freiheitskämpfer, zur Familie der Ferrands und Harz gehörig. Dessen Töchter Margit und Rozsi. Besonders letztere als tanz- und singfreudiges, begeisterungsfähiges, inniges Kind. Endlich Swithins Zwillingsbruder James und sein Diener Adolf: beide konventionelle Figuren. — Ergiebig ist auch die Betrachtung der Technik: Immerhin noch Wirkung durch Spannung wie in den Erstlingswerken: geheime patriotische Versammlung auf österreichischem Boden, Überraschung durch die Polizei, Swithins Verfolgungsfahrt im Wagen. — Im übrigen geschieht aber die poetische (hier satirische) Wirkung durch das Aufeinanderprallen zweier Welten (z. B. 182, 185, bes. 208). "To talk with the fellow (Boleskey) was like being forced to look at things which had no place in the light of day. Freedom, equality, self-sacrifice! Why can't he settle down at some business", he (Swithin) thought, "instead of all this talk?" Die konventionelle, ideallose, phantasie- und herzlose, nur auf

Vernunft nud Egoismus aufgebaute Weltanschauung der Forsytes wird der unkonventionellen, begeisterten, gütigen und idealen Weltanschauung der Boleskeys gegenübergestellt. G. verwendet also nicht so sehr das epische Moment der Spannung, sondern vielmehr die dramatische Methode des Kontrastes und Konfliktes, der diesmal aber nicht zur Tragik führt, sondern Komödie bleibt. In diesem Sinne entwickelt sich die Handlung als ein Ringen zwischen Spiel (Swithin) und Gegenspiel (Boleskey), das schon ganz im Sinne von G.'s späterer Dramen- und Romantechnik zu einer Krisis führt, wo das Gegenspiel die stärkste Macht über das Spiel gewinnt ([232] In that moment she, in her helplessness and emotion, was all in all to him — his life nothing; all the real things — his conventions, convictions, training, and himself, all seemed remote, behind a mist of passion and strange chivalry); das aber mit dem status quo ante schliefst, insofern als weder eine Vereinigung noch Beseitigung der Gegensätze für G. möglich erscheint, sondern jeder bleibt, was und wie er ist.

Ein grofser Teil der Wirkung wird ferner durch die ironisierende Methode erreicht, z. B. 226: "You are a knight errant then?" oder 227: "If we had wings", Boleskey answered, "we would use them." "Wings!" muttered Swithin thickly, "legs are good enough for me." Oder 231: "... but for this noble Englishman, what shall we say? Give thanks to God for a great heart. He comes not for country, not for fame, not for money, but to help the weak and the oppressed. Let us drink ... to heroic Forsyte!" — Zu besonderer Anschaulichkeit sind die Vergleiche aus dem Tierreich gediehen: (234) ... like a fish pulled out of water, he gasped at what was disclosed. (235) He seized his hat, and like a rabbit that has been fired at, bolted from the room. Stärker als bisher gewahren wir einen Hang G.'s zur symbolisierenden Methode, zum Spiel mit Symbolen oder symbolischen Handlungen. So z. B. 232: Wenn Swithin im Moment der höchsten Krisis „gerettet" wird, vom Liebesrausch zur angeborenen Nüchternheit zurückkehrt, läfst ihn G. mit Brot den verschütteten Weintropfen auftunken. Gewifs keine zufällige Verlegenheitshandlung, sondern symbolisch genommen: Wein — Brot: Rausch — Nüchternheit: Ungarn — Angelsachse. G. liebt es, statt Worten der Erläuterung, statt moralischer Kom-

mentation solche symbolische Handlungen zu bringen; z. B. SoF. 245: "a last bubble rose and burst." (Vgl. auch The Silence 295, The Patrician 114: "a hovering bee ... circled round the lovers heads.") Auch das Mittel der Vision, von nun ab häufig bei G. wiederkehrend, dient der Symbolik. (242/43) Swithin träumt, er sei in einer Klubversammlung, er sieht überm Kamin das Bild eines alten englischen Staatsmannes: für G. das Symbol angelsächsischer Sicherheit, jener WA., für die es nichts Imaginäres gibt. Auf einmal verwandelt sich das Gesicht des Porträts in das Rozsis: wo des Staatsmannes starre Weisheit nicht mehr weiter kann, da könnte sie, Repräsentantin und Wegweiserin einer anderen weiteren Welt voll Begeisterung und Musik aushelfen. 243: "I could show you."

§ 25. The Silence.

Die vierte Erzählung des Jahres 1901 "The Silence" ist eine Tragödie in Novellenform. Pippin stirbt durch eigene Hand den Heldentod, um seine Niederlage nicht überleben zu müssen. Mit "The Silence" schwingt sich G. auf eine bisher unerreichte Höhe. In der Komposition viel straffer und knapper als je zuvor, inhaltlich aber viel konsequenter und vertiefter, so dafs wir diese Novelle als erstes grofses Kunstwerk G.'s ansehen können. Hier laufen zum ersten Male alle Fäden seiner Ideen und seiner Kunst, die wir von seinen ersten Skizzen her verfolgen konnten, in ein einheitliches, geschlossenes Kunstwerk zusammen. Von hier aus führen die Fäden dann weiter zu "Holiday" (in A Commentary), zu dem grofsen Roman MoP. und dem grofsen Drama "Strife". Aus allen diesen Gründen erscheint mir eine eingehende Betrachtung unserer Novelle wohl gerechtfertigt. — Pippin wird als Inspektor (Superintendent) einer Kohlengrube von einer Londoner Aktiengesellschaft in eine überseeische Kolonie geschickt, wo er im Kampfe gegen ungeheure Widerstände Wunder verrichtet. Seinem Charakter gemäfs und unter dem schweigenden Einflufs der Urwaldnatur und harten Arbeit kann er sich nicht entschliefsen, den von London gewünschten Bericht über die geleistete Arbeit abzufassen. Pippin ist eben ein Mann der Tat. Arbeit und Schweigen, nicht Worte und Berichte über

die Arbeit sind seine Sache. Als er endlich unter dem Drucke wiederholter Vorstellungen von seiten Hemmings, des Sekretärs der Aktiengesellschaft in London, und Scorriers, des zwischen London und der Kolonie hin und her reisenden Sachverständigen (dem die ganze Geschichte in den Mund gelegt ist), nachgibt, glaubt er diesen Rifs in seinem Wesen, die Treulosigkeit gegen sich selbst, die Sünde des Kompromisses nicht überleben zu können und vergiftet sich. — Diese Handlung wird nur von den drei Personen getragen: 1. Scorrier, der Sachverständige, als Mittelsperson, 2. Hemmings, der Sekretär, als Repräsentant des Gegenspiels, 3. Pippin, der Betriebsleiter, als Held. Die Handlung ist über sechs Kapitel verteilt, von denen das erste und letzte aufserdem noch den Rahmen enthält, der die Geschichte umspannt. Die Gruppierung des Stoffes gestaltet sich folgendermafsen:

		Schauplatz	Zeit	Personen-einführung
Kap. I.	1.	Rahmen: Naples express	Gegenwart	Scorrier
	2.	in the city of London	13 years before	Hemmings
	3.	on board a liner	a week later	Pippin
	4.	arrival at the mines.		
	5.	on the jetty	10 days later	
II.	1.	London, bei Hemmings	nach 8 Jahren	Mr. Booker
	2.	In der Kolonie	a week later	
	3.	Im Lager der Konkurrenz	1 Tag später	Der andere Betriebsleiter.
III.	1.	Im Lager der Konkurrenz		
	2.	Urwald	die Nacht darauf	
	3.	Am Schauplatz des Unglücks	tags darauf	Arbeitertypen
IV.	1.	Am Schauplatz des Unglücks	am folg. Morgen	
	2.	„ „ „ „	1 Tag später	Arbeitertypen
	3.	„ „ „ „	2 Tage später	
	4.	„ „ „ „	1 Tag später	Arbeiter.
V.	1.	London, boardmeeting	2 years later	Aktionärtypen.
	2.	In der Kolonie (Urwald) (Wohnung)		
VI.	1.	In der Kolonie bei Pippin	1 Monat später	
	2.	„ „ „ im Urwald		
	3.	„ „ „ bei Pippin		
	4.	London, "Board"	Thursd. morning	
	5.	Rahmen: Naples express	Gegenwart.	

Handlung.

Kap. I. 1. Ein Zeitungsausschnitt weckt in Scorrier Erinnerungen.
2. Ernennung des neuen Betriebsleiters. Scorriers Schulreminiszenz.
3. Pippin und Scorrier reisen nach der Kolonie.
4. Ankunft daselbst. — Erinnerung an Hemmings Familienkreis.
5. Scorriers Abreise.

II. 1. Hemmings klagt über Pippins Stillschweigen (260).
2. Aufschwung der Kolonie. Scorrier mahnt Pippin wegen seines Stillschweigens.
3. Pippins Einflufs.

III. 1. Nachricht vom Grubenunglück bei Pippin.
2. Scorriers Fahrt durch den Urwald.
3. Bergung der Leichen.

IV. 1. Pippins begonnener Brief. Scorriers Vision einer Londoner Aktionärversammlung.
2. Bergung der Leichen.
3. Streik. Ermunterung von London.
4. Arbeiterversammlung. Ende des Streiks.

V. 1. Der Fall Pippin veranlafst Scorrier und Hemmings nach der Kolonie zu reisen.
2. Inspektionsfahrt. Hemmings macht Pippin Vorstellungen wegen seines Stillschweigens.

VI. 1. Pippin entschliefst sich zu einem Bericht.
2. Scorriers Wanderung durch die Landschaft.
3. Pippins Tod.
4. Scorriers Bericht.
5. Symbolik.

Aus vorstehender Zusammenstellung mag man erkennen, dafs G. keine Einheit des Ortes oder der Zeit irgendwie anstrebt. Innerhalb desselben Kapitels springt er oft in drei oder mehreren Zeiten und Schauplätzen herum, eine Vielfalt, die sich durch Erinnerungen und Visionen noch vermehrt, z. B. Kap. I, 251 f. Erinnerung an die Schulzeit; 257 Erinnerungen an Hemmings; Kap. IV, 273 f. Vision einer Londoner Aktionärversammlung. Andererseits macht G. einen Kapiteleinschnitt, trotzdem Zeit, Schauplatz und Handlung dieselben bleiben: z. B. Kap. II Ende und Kap. III Anfang. Ebenso Kap. III Ende und Kap. IV Anfang. — Von dieser Seite aus ist also für die Gliederung nicht viel zu gewinnen. Auf zeitliche und örtliche Einheit legt G. in seiner Komposition kein Gewicht, sondern Handlung und Charaktere sind für die Komposition entscheidend. Indem nun unsere obige Zusammenstellung nur zu einem negativen Ergebnis führte, und nur erwies, worauf es G. nicht ankam, soll die folgende kürzere Zusammenfassung die positive Ergänzung bilden.

Rahmen:	Frage.	
Kap. I.	Einsetzung des neuen Betriebsleiters	Natur
II.	Aufschwung der Kolonie	Mensch
III.	Grubenunglück	Natur
IV.	Streik	Mensch
V.	Besuch des Sekretärs }	Natur
VI.	Tod Pippins }	
Rahmen:	Antwort.	

Ich habe hiermit die entscheidende Handlung jedes Kapitels genannt. Wir erkennen hierin das Thema: Ringen des Menschen mit der Natur, bei welchem Kampfe wir deutlich die Wellenbewegung von Kapitel zu Kapitel gewahren. I, III und VI zeigen die Natur, II und IV den Menschen als Sieger. Dazu tritt noch die im Vorderrahmen gestellte Frage, die erst im Hinterrahmen ihre symbolische Antwort erfährt (249 f.):

"We hope that the set-back to civilisation, the check to commerce and development, in this promising centre of our colony may be but temporary, and that capital may again come to the rescue. Where one man was successful, others should surely not fail ... what can be sadder than to see the forest spreading its lengthening shadows, like symbols of defeat, over the untenanted dwellings of man, and where was once the merry chatter of human voices, to pass by in the silence —."

Diese Worte des Zeitungsausschnittes klingen wie eine Herausforderung des Menschen an die Natur. Dazu gibt im Hinterrahmen (295) die weifse aufsteigende Rauchwolke des Vesuvs die Antwort: die Natur scheint gleichsam zu sagen: Ich bin noch nicht besiegt und werde nie besiegt werden!

Auf diese Weise (durch die Herausforderung im Vorderrahmen und die Wellenbewegung im Kampfe Mensch versus Natur) erzielt G. eine Spannung von Kapitel zu Kapitel. Am Schlusse eines jeden fragen wir ängstlich: wer wird siegen? z. B. 271: Would he (Pippin) stand under it (the heat and burden), or would the whole thing come crashing to the ground? — Diese Regelmäfsigkeit im Auf und Nieder des Kampfes nimmt der Spannung ihre Intensität und stilisiert sie. Dazu kommt noch das Mittel der Antizipation, von der G. in Zukunft immer mehr Gebrauch macht: durch Vordeutung oder Anspielung über den Ausgang der Geschichte dämpft er die Spannung. Über das Was sollen wir nicht länger im unklaren bleiben, unser Interesse soll sich dem Wie zuwenden. Hier in "The Silence" wird die Möglichkeit einer Katastrophe

schon Kap. I, 254 antizipiert. "Suppose he were to snap!" ebenso 285: "Nature must beat him in the end." Bevor wir die übrigen Mittel der Technik näher betrachten, wollen wir den stofflichen Ertrag unserer Erzählung zusammenfassen:

1. Handlung: Ringen des Menschen mit der Natur. Motive (als Keim zu späteren Werken): a) Kampf zwischen Arbeit und Kapital (letzteres repräsentiert durch die Aktionäre), vgl. "Strife" etc., b) Streikmotiv, c) Motiv des einsamen tragischen Helden, der lieber stirbt als nachgibt.

2. Idee: Die Natur ist stärker als wir.

3. Charaktere: Scorrier, mining expert. Mittelsperson, wohl z. T. nach dem Dichter selbst gezeichnet.

Hemmings, der Sekretär, charakterisiert durch Spitznamen ("Down-by-the-starn"), durch ein mythologisch-symbolisches Bild: He stood like a City "Atlas", with his legs apart, his coat-tails gathered in his hands, a whole globe of financial matters deftly balanced on his nose. — Er ist der grofssprecherische Mann vom grünen Tisch, der vom Kampf ums Dasein keine Ahnung hat. Ihm diametral gegenüber steht

Pippin, der Betriebsdirektor, ein Mann der Tat, des Schweigens; charakterisiert durch Spitznamen ("King Pippin", "Little Pippin"), Vorgeschichte (Episode aus der Schulzeit [252]), Abstammung (Cornishman, wie die meisten Helden G.'s von der Westküste Englands), wiederholte Körperbeschreibung (252 f., 282), stehende Formel (carry me on my shield), symbolisches Bild (256): The picture of a little bearded man on tiptoe, with poised head and a great sword, slashing at the castle of a giant ... reminded him of Pippin. Endlich aber und am stärksten wird Pippin charakterisiert durch seine Leistungen, die wieder nicht primär, sondern sekundär in ihren Wirkungen gezeigt werden:

1. seine kolonisatorische Arbeit — durch Schilderung des in eine Stadt verwandelten Urwaldes: (Kap. II) "Quite a city".
2. seine Autorität:
   a) durch das Lob der Gegenpartei: (265): "I wish I had his hold on the men; its a great thing in this country";
   b) durch belauschte Interviews zwischen Pippin und Vertretern der Arbeiter (262, 278).

Dieses letztere Mittel bringt mich zur Behandlung der in "The Silence" angewandten Methoden und sei, weil es für



G.'s Art und Weise, Dinge und Geschehnisse nicht unmittelbar vorzuführen, sondern in ihrer Wirkung auf andere, so überaus charakteristisch ist, voll angeführt:

Scorrier had every opportunity for observing the grip Pippin had over every thing. The wooden doors and walls of his bungalow kept out no sounds. He listened to interviews between his host and all kinds and conditions of men. The voices ot the visitors would rise at first — angry, discontened, matter-of-fact, with nasal twang, or guttural draw; then would come the soft patter of the superintendent's feet crossing and recrossing the room. Then a pause, the sound of a hard breathing, and quick questions — the visitor's voice again, again the patter, and Pippin's ingratiating but decisive murmurs. Presently out would come the visitor with an expression on his face which Scorrier soon began to know by heart, a kind of pleased, puzzled, helpless look, which seemed to say: I've been done, I know — I'll give it to myself when I'm round the corner."

Ich wähle dieses Beispiel aus mehreren Gründen.. Einmal finden wir G.'s grofse Anschaulichkeit, hier auf den Gehörsinn wirkend, wieder. — Dann seine Vorliebe, die Ereignisse sekundär, in ihren Wirkungen zu zeigen. — Endlich aber auch, wegen seiner Weitung ins Typische, was syntaktisch in der would-be-Form (dem lat. Imperfekt und dem deutschen Präsens entsprechend) zum Ausdruck kommt. Die häufigste Verwendung dieser would-be-Form erscheint denn auch in "A Commentary" und "Studies of Extravagance", G.'s typisierendsten Porträts. So verfährt Pippin heute und immer, so dafs wir bei einer abermaligen Anspielung auf "the sound of voices and footsteeps" uns sofort deren tiefere Bedeutung vorstellen können und sollen.

Wiederum geschieht die Exposition der Hauptfiguren hintereinander. I, 1 führt Scorrier, I, 2 Hemmings, I, 3 Pippin ein.

Die Nebenpersonen treten mehr denn je zurück. Kap. II bringt Mr. Booker: rein typisch gehalten; soll als "one of my directors" die Direktion der Aktiengesellschaft repräsentieren. Kap. II und III bringen den Betriebsleiter der Konkurrenz: kaum charakterisiert, nicht einmal benannt oder beschrieben. Nur ein Vergleich aus dem Tierreich soll genügen: "a little man with a face somewhat like an owl's" (264). Mit einem so kurzen Hinweis aufs Tierreich, mit dem einen Worte „Eule" glaubt G. die Physiognomie lebendig gemacht zu haben. Kap. III und IV bringen Arbeitertypen, Kap. V und VI fügen Aktionärtypen hinzu, unter den letzteren finden wir Old Jolyon Forsyte, eine durchgehende Figur G.'s (vgl. VR., SoF., MoP.).

Zum ersten Male zeigt sich in "The Silence" G.'s später so stark sich entfaltende Kunst in der Handhabung der Massen: die Sitzung der Aktionäre (im MoP., Part. II, Ch. V wiederkehrend), das Grubenunglück, die Versammlung der Streikenden weisen deutlich auf das grofse Drama "Strife" hin. Neben solchen Beziehungen und Errungenschaften finden wir alle bisherigen Methoden G.'s wirksam vereinigt. Das dramatische Mittel des Gegensatzes kommt natürlich am stärksten heraus, schon einmal in der Handlung: Mensch versus Natur. Dann in der Gruppierung der Personen: Hemmings und die Direktoren — Pippin und die Arbeiter. — Das epische Mittel der Spannung scheint durch die oben erwähnte Wellenbewegung von Sieg und Niederlage stark ausbalanziert, besonders wenn der höchste Moment der Spannung genau in die Mitte gerückt ist (Ende des III. Kap. [271] On Pippin alone must be the heat and burden. Would he stand under it, or would the whole thing come crashing to the ground?). Das bildhafte Mittel der sinnlichen Anschaulichkeit erscheint in den abermaligen Vergleichen aus dem Tierreich (264: like an owl's face; 250: one of those emporiums, where mining experts perch, before fresh flights, like sea-gulls on some favorite rock). Hierher gehören auch die schon oben zitierten Bilder vom Atlas (251), vom Riesen (256); ferner die so fein gehörte Stelle über die interviews (262). Auch die reichlichen Stimmungsmalereien des Urwaldes (256, 268, 283, 291). Das alte Mittel der Vision (bzw. Erinnerung) wird mehrmals verwendet (251f., 257, 273f.). — G.'s symbolisierende Art erkennen wir deutlich im Rahmen. 250: the forest spreading its lengthening shadows like symbols of defeat; 295: Vesuvius shone in the sun ... a white puff went soaring up. It was the footnote to his (Scorriers) memories. — Endlich G.'s Zug zum Satirischen, deutlich im Dialog als Ironie: 251: Hemmings replied: "We think that he (Pippin) will do." "Do you?" thought Scorrier; "thats good of you!" — Oder 288: "Ah dont tempt me! must not speak behind his back." — Grimmig wird die Ironie, wenn London mit seinen kleinen, der Gröfse des Gegenstandes so gar nicht gewachsenen Ausdrücken sich wichtig macht (261, 280); am stärksten in Hemmings amtlichem Ton (286/87): "We know", he (H.) said, "that it was trying for you —" "Trying!" burst out Pippin.

§ 26. Rückblick und Ausblick.

Da "The Silence" die letzte Erzählung dieser Gattung ist, ist wohl ein Rückblick und Vorblick gerechtfertigt. Rückblickend gewahren wir in "The Silence" alle bisherigen poetischen Mittel und Methoden, die uns über G.'s WA. und KA. aufklären, vereinigt: die malerische, die symbolische, die satirische und die kontrastierende Art. Mit seiner ein Ende erreichenden Spannung, mit seiner Prägnanz und Knappheit, dem Verzicht auf alles Nebensächliche, Episodische, ist dieses Werk ganz Novelle und reiht sich an "Jean Jacques" an. In seiner Herbheit und Nüchternheit, mit seiner ersten Handhabung von Massen, mit seinem innersten Sinn von Konflikt zwischen Konsequenz und Kompromifs (für G. der Sinn der Tragödie überhaupt, s. § 117), kurz: als Tragödie weist es nach vorn und leitet von der ersten Periode G.'s zur zweiten über. Alle diese technischen Merkmale treten aber zurück vor den grofsen ethischen Eigenschaften des Werkes: der bitterste Ernst, die tragische Ironie, die ganze Schwere und Härte eines Lebens voll Arbeit, wirklicher Kampf in Schweifs und Herzblut, Opfer und Entsagung, höchster Mut — die besten Qualitäten des Menschen; Kampf, harter Kampf und — nicht Sieg, sondern Niederlage; dieser furchtbare, aber notwendige Pessimismus gegenüber der allmächtigen Natur — alles das steckt in dem Buch. Und weil es G. lebendig gesehen und tief empfunden hat, spricht es so erschütternd zu uns. So gibt uns "The Silence" von allen bis dahin erschienenen Werken für G.'s WA. und KA. am meisten.

§ 27. Apotheosis.

Das Jahr 1902 bringt kein Werk; 1903 nur zwei kleine Skizzen: "Apotheosis" und "A Miller of Dee". "Apotheosis" setzt die Reihe der Satiren fort. Inhalt: Ein englisches Publikum betrachtet und beschwätzt die Vorführnng eines dressierten Elefanten im Zirkus. — Idee (Tendenz): Freiheit der Tiere. Die vier Typen aus dem Publikum werden charakterisiert: a) durch ein charakteristisches Epitheton: bald-misanthropic-stout-naïve (1, 3 physisch, 2, 4 psychisch), b) durch ihre ihrem Charakter konsequenten Bemerkungen über die Vorstellung. Im übrigen kommen die Menschen sehr schlecht weg in dieser

Satire. Der Dichter steht auf seiten des Elefanten, der mit seiner stoischen Ruhe und seinen an eine grofse, ferne, wilde Welt gemahnenden Augen (M. 123/24: A world to itself that eye — a little wild world apart — in all this theatre, domed with gold, starred with lamps, thronged with faces turned all in one direction) dem seichten Geschwätz eines Publikums gegenübergestellt wird (Kontrast), das es für ganz selbstverständlich hält, dafs das Tier dem intelligenten Menschen als Theater und Schaustück zu dienen habe, ja das noch stolz ist auf diese Vergewaltigung der Natur (im Sinne G.'s), auf die "Apotheose der Intelligenz, die nur wenige zu würdigen wissen" (M. 129) im Sinne des "stout man" und das nur den Mangel an Humor bedauert (M. 128). Der Titel ist Ironie, wie in SoF. G. ist bitter ernst in dieser Skizze. Er, der immer für die Kleinen, Schwachen und Unbedeutenden, für die Frauen und Kinder, die Hilflosen und "outcasts" eintritt, wird hier zum Anwalt der Tiere, für deren Freiheit er hier zum ersten Male und später noch oft, besonders im MoP., seine Stimme erhebt. (Vgl. MoP. Part. II, Chapter VI.)

§ 28. A Miller of Dee.

"A Miller of Dee" setzt die Reihe der Porträts fort, trägt aber gleichzeitig noch stark alle Merkmale der Novelette an sich: Handlung, Spannung, abenteuerliche Vorfälle, wie die in einen Sack eingenähte Frauenleiche. Inhaltlich ist es die Psychologie des "outcast", die sich in Mac Creedys Lieblingslied "I care for nobody-no not I, And nobody cares for me!" am besten ausdrückt. Ein für sein Eigentum an einer dem Verfolgungswahnsinn ähnlichen Angst leidender schottischer Fährmann ertränkt seine Frau, weil er sie einem andern nicht gönnen kann. Krankhafte Besitzsucht bildet neben Eifersucht das Hauptmotiv dieser Skizze und weist so schon auf MoP. mit seiner Philosophie des Eigentumsinnes (sense of property) voraus. Die Personen sind: Mac Creedy, der schottische Fährmann, "outcast", Sonderling, geizig, eifersüchtig und verbittert gegen die gentry; seine Frau, unterwürfig, ergeben. — Methodisch gewahren wir durchwegs Spannung, Tempo, Ereignisse. Keine Typisierung, noch Symbolisierung; das Einzelschicksal allein steht im Vordergrund. Daneben schon das

seiner Art nach dramatische Mittel des Monologs, das G. später oft und gern gebraucht und (besonders im Drama) zur grofsen Rede entwickelt. — Der Titel ist nach einem Lied von Bickerstaff.

§ 29. Courage.

1904 bringt mehrere kleinere Skizzen und den ersten gröfseren Roman G.'s, "The Island Pharisees". Zunächst die Skizzen. "Courage" ist wieder ein Porträt der Gattung, die wir wohl „Menschen und Schicksale" nennen können. Ein Barbier heiratet die plötzlich verwitwete Gattin seines Freundes, um sie mit ihren vielen Kindern angesichts der Verpfändungskommission nicht auf die Strafse werfen zu lassen, trotzdem er selbst keinen penny mehr hat. Dies der Inhalt. Menschenliebe, Mitleid, Mut bilden die inneren Motive. Neben den Personen tritt hier zum ersten Male das Milieu des Londoner Armenhauslebens bedeutsam hervor, zu deren Darstellung sich G. einer realistischen Detailkunst und seiner durchgehenden Figur Ferrand bedient, dem er die Erzählung in den Mund legt. So gewinnen wir in "Courage" den ersten Vertreter in der Reihe von Bildern sozialen Elends, die für G.'s WA. und KA. so wichtig ist. Es ist G.'s Lieblingsnote, die er schon 1900 in "A Pilgrimage" leise berührt hat und in Zukunft laut und vernehmlich anschlägt.

§ 30. A Meeting.

"A Meeting". Zwei Liebende treffen sich zum ersten Male in einem Gartencafé. Stofflich recht unbedeutend. Interessant für G.'s KA. durch die Mittel, wodurch hier wiederum die poetische Wirkung erzielt ist: 1. durch Weitung des Einzelfalles ins Typische. Der Dichter sieht visionengleich die ganze Vor- und Nachgeschichte eines Liebesverhältnisses vom ersten zarten Aufkeimen bis zum letzten "rapprochement" und Ende vorüberziehen, wobei er wiederum das Naturreich zum Vergleiche heranzieht (M. 87: The inevitable life of their love, just flowering like the trees, the inevitable life with its budding, and blossom, and decay started up before me). 2. durch Kontrastierung des Jünglings und des Mädchens; er, der ganz in seiner Liebe aufgeht und die Welt vergifst, sie,

die sich nie etwas vergeben will und die Welt nie aus den Augen verliert (87: It was psychologically amusing to see the difference between the woman and the man). 3. durch die Frühlingsstimmung, die durch Töne (Pfauenruf) und Düfte (Sykamoren) anschaulich wird und in ebendiesen symbolisiert ist (85: At short intervals, like the very heart's-cry of that Spring day, came the scream of the peacocks from across the water. — 87: ... the ache that the cry of peacock brings or the first Spring scent of the cycamores). — Auf zwei Stellen sei noch hingewiesen, auf deren Bedeutung ich im späteren Zusammenhange noch zurückkommen werde (§ 114). M. 88: On that couple bending their heads together, morals and prophecies were as little likely to take effect as a sleet shower on the inevitable march of Spring. — M. 90: Wisdom and knowledge, and the rest, what were they all to that caress!" — Es ist der Ausdruck der Erkenntnis, dafs alle intellektuellen Mächte nichts sind vor einem einzigen echten Erlebnis des Herzens.

§ 31. Compensation.

Es folgt wieder ein Schicksalsporträt mit einem vom Unglück heimgesuchten Italiener als Mittelpunkt, "Compensation". Der Inhalt ist: Ein genügsamer, arbeitsamer Italiener spart und darbt und arbeitet im Ausland, um einmal mit seinen Ersparnissen in die Heimat, nach dem Süden, dem Sonnenschein, zu seinem Mädchen zurückkehren zu können. In lustiger Gesellschaft trinkt er einmal zuviel und schwatzt das Geheimnis seiner Ersparnisse aus. In derselben Nacht wird er seines ganzen Vermögens beraubt. Doch beginnt er tags darauf sein Leben voll Darben und Arbeit wieder von vorne. Für die Technik gewahren wir: immerhin noch genug Episches in Handlung und Spannung. Daneben besonders stark die Charakterisierung des Mannes. Ironisches im Titel. Weitung ins Symbolische im Schlufsbild. M. 110: his face was like the face of the devil thrown out of Eden!

§ 32. The Kings.

"The Kings" setzt die Reihe der sozialen Bilder fort, die später sehr anschwillt. Handlung ist hier völlig beseitigt

Der eigentliche Inhalt liegt in der poetischen Wirkung des Kontrastbildes, das hier wiederum vom Einzelfall ins Typisch-Symbolische geweitet wird. Der Dichter begegnet in der Julihitze einer armen Lavendelverkäuferin. Ihr Säugling starrt in die Welt, eine Welt voll Staub, Hitze und Hunger. (120: This baby is staring out at the world — so vast, so full of heat and dust and hunger — with eyes that seem full of knowledge. This baby has found out all there is to know.) Demgegenüber stellt G. das Bild eines im kühlen, behaglichen Herrschaftshause geborenen Kindes. Es ist lediglich Stimmungsmalerei und schliefst mit den Worten (122): King out there in the heat — King in here in the cool — You have come into your Kingdoms! Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων ist wohl die Moral des Ganzen: keiner kann aus seiner Sphäre heraus. Jeder wird in seiner Welt, seinem Königreich geboren, und darin bleibt er auch zeitlebens, unbekannt mit den Verhältnissen der anderen Welt. Ein Gedanke, ein Motiv, das wir über SoF., VR. und "A Pilgrimage" zurückverfolgen können, das aber erst in den grofsen Gesellschaftsromanen, vor allem in "The Patrician" zur vollen Entfaltung reift. — Der Titel ist, wie so oft, schreiende Ironie (vgl. Apotheosis, SoF., Compensation etc.).

§ 33. The Consummation.

Die letzte Skizze dieses Jahres, "The Consummation" („Die Krone"), setzt die Reihe der ästhetisch-literarischen Satiren fort und schliefst sich als solche an "A Reversion to Type" an. Mit beifsender Ironie wird das Werden eines vollendeten Schriftstellers gezeichnet, der, solange seine Werke nicht "done" und "not quite art" sind, gelesen wird, sobald er aber die wahre Kunst erklommen, nicht mehr zu lesen ist. Die Satire geht auf Kritiker, Journalisten, Verleger, besonders aber auf das Publikum.

§ 34. The Island Pharisees.

Das Jahr 1904 bringt aufser den genannten sieben Skizzen auch den ersten grofsen Roman G.'s heraus: "The Island Pharisees" mit dem Untertitel "A Journey". Über diesen Roman hat bereits Eckermann in den Neueren Sprachen XX, 2, S. 66 f.

ausführlich gehandelt, worauf ich hiermit hinweise. Deshalb glaube ich an dieser Stelle von einer eingehenden Inhaltsangabe und Gliederung des Werkes absehen zu dürfen (wie späterhin bei allen von Eckermann oder Caro behandelten Werken) und werde mich beschränken auf die Hervorhebung solcher Momente, die für die Erhellung von G.'s WA. und KA. unentbehrlich sind, oder solcher, wo ich zu einem von dem anderer Behandler wesentlich verschiedenen Resultat gelangt bin. Stellen wir die alte Frage: Was gewinnen wir aus IPh. für G.'s WA. und KA. durch Stoff, Idee, Charakter und Technik? so erhalten wir:

1. Inhalt und Thema: die äufsere Handlung ist herzlich unbedeutend. Allmähliche Entfremdung zwischen Shelton und seiner Braut Antonia. Dieser Handlung sind nur sieben von 33 Kapiteln des Buches eingeräumt: II, VI, X, XII, XXIV, XXXI, XXXIII; und diese sieben sind die kürzesten. Das Thema ist in gewissem Sinne doch nur das alte der Mésalliance.

2. Idee und Motive: Den Gehalt und den Kern des Buches bildet aber seine Gesellschaftskritik und Phiolosophie über soziale Probleme. Ersterer sind die Kapitel I, IV, V, VII, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXX, XXXI, letzterer die Kapitel III, XV, XXIX, XXXII fast ausschliefslich gewidmet. Das übermäfsige Zahlenverhältnis 27 : 7 spricht schon für die grofse Bedeutung, die G. hier nicht einer Handlung, sondern der Gesellschaftskritik beimifst. Dazu kommt noch (methodisch), dafs in den IPh. auffallend viel geredet wird, neben dem wortkargen "The Silence" oder gar dem schweigsamen "The Patrician". Vier Fünftel der IPh. stehen unter Gänsefüfschen, sind also entweder den Personen in den Mund gelegt oder Briefe. G. hat eben vor allem seine Ansicht zu sagen, sein Programm zu entwerfen. Und das ist auch, wie Eckermann richtig betont, das Hauptverdienst des Werkes. „Hier stellt der Verfasser seiner Kunst die Lebensaufgabe, schreibt das Stoffgebiet nieder.“ Der Wert der IPh. ist also mehr expositorisch, weniger künstlerisch. Das Programm lernen wir kennen. Hier werden alle die Motive zum ersten Male als bedeutsam angeschlagen, und zwar alle zusammen, die dann später, einzeln oder in gröfserer Distanz,

als Ideen seiner reiferen Werke wiederkehren. Hier wird das gesamte Baumaterial roh vor uns hingeschüttet, aus dem sich G.'s Weltbild späterhin gestaltet. Wir müssen also im folgenden, von Kapitel zu Kapitel fortschreitend, notieren, welche Angelegenheiten G.'s Geifsel am stärksten trifft, was er wünscht und was er verwirft. So eine Untersuchung mufs natürlich mehr zugunsten des Menschen als des Künstlers G. ausfallen. Wir müssen wissen, was einer liebt und hafst, was er verlacht und worum es ihm ernst ist, so schauen wir in sein Herz.

Kap. I. Gesellschaftskritik. 21: cocksureness, coming from your nation's greatest quality ... complacency; 22: the bourgeoisie ... the sole quality these people have shown they have is cowardice; 23: the "family" does not like damaged goods; 24: All the world is Christian, but Christian and good Samaritan are not quite the same; 24: what's called virtue is nearly always only luck ... Conventions? ... it is but cowardice and luck.

Kap. II. (Handlung.)

Kap. III. Soziale Probleme. 35: The streets, in fact, ... afforded him much food for thought — the curious smugness of the passers-by; the utterly unending bustle; the fearful medley of miserable, overdriven women, and full-fed men with leering bull-beef eyes, whom he saw everywhere — in club-windows, on their beats, on box seats, on the steps of hotels — discharging dilatory duties; the apalling chaos of hard-eyed, capable dames with defiant clothes, and white cheeked, hunted-looking men, of splendid creatures in their cabs, and cadging creatures in their broken hats — the callousness and the monotony! — 38: "Talk of high morality and Anglo-Saxon civilisation! The world was never at such low ebb! Phwhat's all this morality? Ut stinks of the shop ... Phwhat's the secret of ut all? Shop, my boy! But dont tell me that'sh morality! — 39: Go to the theatre and see one of these things they call plays. Tell me, are they food for men and women? Why, they're pap for babes and shop-boys! — 40: You are a drunken nation. — 41: ... There's no grand difference between your high Society and these individuals (from the doss-home) here; both want pleasure, both think only of themselves, which is very natural. One lot have had the luck, the other — well, you see. — 41: when you come down to houses of this sort you must have a vice; it's as necessary as breath is to the lungs. No matter what, you must have a vice to give you a little solace — un peu de soulagement.

Kap. IV. Englische Dramen; daneben Gesellschaftskritik. 45: They fulfilled their duties, had good appetites, clear consciences, all the furniture of perfect citizens; they merely lacked — feelers ... Some rare national faculty of seeing only the obvious and materially useful had destroyed their power of catching gleams or scents to right or left. — 45: Couple after couple — all the same. No heads, toes, angles of their souls stuck out anywhere. In the sea of their environments they were drowned; no leg braved the

air, no arm emerged wet and naked waving the skies; shop-persons, aristocrats, workmen, officials, they were all respectable. — 52/53: gegen die verlogenen Versöhnungen als Dramenschlufs. — 54: theatre ... hothouse of false moral.

Kap. V. Ehekritik. 55: I cant understand any man wanting to live with a woman who doesn't want him. — 56: Even if she's his wife, a man's bound to behave like a gentleman (vgl. A Knight, MoD. 106). — 57: How can you ask anything of a woman who doesn't want to give it? — 58: Did you ever know anybody stand on their rights except out of wounded pride or for the sake of their own comfort? Generosity is the surest way of tightening the knot with people who've any sense of decency. ... it's humbug to talk of doing things for the sake of Society; its nothing but the instinct to keep our own heads above the water ... — 59: our morality is the sum total of every body's private instinct of self-preservation. — 60: It's natural we all want our money's worth, our pound of flesh! Pity we use such fine words — "Society, Religion, Morality." Humbug!

Kap. VI. (Handlung.)

Kap. VII. Klubwesen. 77: They had all their air of knowing every thing and really they knew nothing — nothing of Nature, Art or the Emotions; nothing of the bonds that bind all men together. Why, even such words were not "good form"; nothing outside their little circle was "good form". They had a fixed point of view over life because they came of certain Schools, and Colleges, and Regiments! And they were those in charge of State, of Laws, and Science, of the Army, and Religion. Well, it was their system. — 78: He saw through all the sham of this club life, the meanness of this worship of success, the sham of kid-gloved novelist's "goodform" and the terrific decency of our education.

Kap. VIII. Kritik der kirchlichen Zeremonien. 81: Carnival of second hand emotions!

Kap. VIII. IX. Kritik der häuslichen Zeremonien. 83: I was only thinking what humbugs we are.

Kap. IX. Gesellschaftskritik. 85: I always say that the great thing is to be jolly. — 88: These people were incapable of being real, even the smartest, even the most respectable; they seemed to weigh their pleasures in the scales and to get the most that could be gotten for their money.

Kap. X. Handlung. Daneben Gesellschaftskritik. 95: Is it fear of ridicule, independence, or consideration for others that prevents one from showing one's feelings?

Kap. XI. Gesellschaftskritik. 99: Kensington ... maze of houses into the fibre of whose structure architects have wrought the motto: "Keep what you have — wives, money, a good address and all the blessings of a moral state!" — Prostitution. 104: Three-quarters of your virtuous ladies placed in her position would do the same if they had the necessary looks.

Kap. XII. (Handlung.)

Kap. XIII. Gesellschaftskritik. 113: war, marriage laws. — 114: conventions. — 116: what I hate is the humbug with which we pride ourselves on benefiting the whole world by our so-called civilising methods. — 117: Cathedrals are very fine and every body likes the smell of incense, but



when they've been for centuries whitout ventilation you know what the atmosphere gets like.

Kap. XIV. Gesellschaftskritik. Sensationslüsterne Nachtclubbesucher.

Kap. XV. Soziales Problem. 129: Society has an excellent eye for the helpless, it never treads on people unless they're really down. — 129: Work-houses. Hospitality. — 133: The greatest pleasure in life is the talk a little to a being who is capable of understanding you. (Vgl. The Pigeon, III. Akt.)

Kap. XVI. Kritik der Kolonialpolitik. 140: the more Christian the nation, the less it has to do with the Christian spirit. Society was a charitable organisation giving nothing for nothing, little for sixpence; and it was only fear that forced it to give at all! — 142: how can progress be imposed on nations from outside! ... Give me a single example of a nation or an individual, for that matter, who's ever done any good without having worked up to it from within. — 143: What on earth have our ideas of justice or right got to do with India? — 144: We always think our standards best for the whole world. It's a capital belief for us. Read the speeches of our public men. Doesn't it strike you as amazing how sure they are of being in the right? Its so charming to benefit yourself and others at the same time, though when you come to think of it, one man's meat is usually another's poison. Look at Nature. But in England we never look at nature — there's no necessity. Our national point of view has filled our pockets, thats all that matters ... — 145: Why shouldn't we fill our pockets? I only object to the humbug that we talk.

Kap. XVII. Ehe-, Kinder- und Frauenfrage. 153: Have you ever lived in London? ... It always makes me feel a doubt wether we have any right to have children at all. 153: ... it seems to me at least an open question wether its better for the country to be so well populated as to be quite incapable of supporting itself. — 155: The women he was wont to see dragging about the streets of London with two or three small children, women bent beneath the weight of babies that they could not leave, women going to work with babies still unborn, anaemic-looking women impecunious mothers in his own class with twelve or fourteen children, all the victims of the sanctity of marriage ...

Kap. XVIII. Bücher und Schriftsteller. 163: A writer should be a sportsman and a gentleman.

Kap. XIX. Theorie und Praxis. Prostitution. 167: We pile up news of Papias and all the verbs in μι, but as for news of life or of oneself! — 168: We learn that (to be a gentleman) better through one incident that stirs our hearts than we learn it here (in the College) in all the time we are up. — 176: One or other of us ... we make these women what they are. And when we've made them, we cant do without them, we dont want to; but we give them no proper homes so that they are reduced to prowl about the streets, and then we run them in ... And here we sit and carp. But what do we do? Nothing! Our system is the most highly moral known. We get the benefit without soiling even the hem of our philacteries — the women are the only ones that suffer. — 178: he was haunted by the feeling that a stout and honest bit of perjury was worth more than a letter to the daily paper.

Kap. XX. Gesellschaftskritik. 188: Doesn't she really see the fun in one man dining out of gold and another dining in the gutter; or in two married people living on together in perfect discord — pour encourager les autres — or in worshipping Jesus Christ and claiming all her rights at the same time; or in despising foreigners, because they are foreigners; or in war; or in anything that is funny?

Kap. XXI. Englische Verschlossenheit.

Kap. XXII. Gesellschaftskritik. 203 f.: Satire auf "feminine discussion".

Kap. XXIII. Kritik der Rosa-Brillen-Optimisten. Spiel und Sport. 211: A fellow must have a hobby to give him an interest in life. — 213: Feelings! ... all very well, but you want more than that. Why not take up wood-carving? ... Feelings! I was born in England, and have been at Cambridge.

Kap. XXIV. (Handlung.)

Kap. XXV. Gesellschaftskritik. 220: ... the most civilised division of the race most civilised in all the world, whose creed is: Let us love and hate, let us work and marry, but let us never give ourselves away; to give ourselves away is to leave a mark and that is past forgiveness. Let our lives be like our faces, free from every kind of wrinkle, even those of laughter, in this way alone we can be really civilised. — 222: ... those innumerable specimens who do not forge or steal because they have no need, and if they had would lack the courage, who observe the marriage laws because they have been brought up to believe in them and know that breaking them brings risk or loss of reputation; who do not gamble because they dare not; do not drink because it disagrees with them; go to church because their neighbours go, and to procure an appetite for the midday meal; commit no murder because not transgressing in any other fashion, they are not obliged. What is there to respect in persons of this sort? Yet they are highly esteemed and form three quarters of Society. The rule with these good gentlemen is to shut their eyes, never use their thinking powers, and close the door on all the dogs of life for fear they should get bitten.

Kap. XXVI. Gesellschaftskritik. 233: Shelton ... realised why it was that people take more interest in roses than in human beings — one could do it with a quiet heart.

Kap. XXVII. Gesellschaftskritik und Philosophie. 239: What do you, an English gentleman, of excellent position and all the prejudices of your class, know about us outcasts? If you want to understand us you must be an outcast too; we are not playing at the game. — 242: the ideal young married people dont quarrel, have perfect health, agree with every body, go to church, have children — but I should like to hear what is beautiful in their life. It seems to me so ugly that I can only gasp. I would much rather they ill-treated each other, just to show they had the corner of a soul between them. If that is marriage, Dieu m'en garde! — 243: To himself (Shelton), to people of his class the use of kindness was a luxury not significant of sacrifice, but productive of a pleasant feeling in the heart such as massage will set up in the legs. "Everybody is kind", he thought;

"the question is: What understanding is there, what real sympathy?" This problem gave him food for thought.

Kap. XXVIII. 250: "Victories?" said Shelton. "I'd rather understand than conquer."

Kap. XXIX. Soziales Problem. 255: It's enough, the vagrant said, that they feel I'm not a bird of their feather. They cannot change, neither can I. — 258: ... I have asked myself: Do we really differ from the wealthy — we others, birds of the fields, who have our own philosophy, grown from the pains of needing bread — we who see that the human heart is not always an affair of figures or of those good maxims that one finds in copy books — do we really differ? ... There is a great difference, which in the future will be sacred for me. For ... it would be a calamity for high Society if by chance there should arise amongst them any understanding of all that side of life which — vast as the plains and bitter as the sea, black as the ashes of a corpse and yet more free than any wings of birds who fly away — is so justly beyond the grasp of their philosophy.

Kap. XXX. Ehemoral: The Lady from Beyond.

Kap. XXXI. (Handlung.) Gesellschaftskritik. 273: In England we've mislaid the recipe of life ... Pleasure is a lost art. We don't get drunk, we are ashamed of love and as to beauty, we've lost the eye for it. In exchange we've got money, but whats the good of money when we don't know how to spend it? ... As to thought, we think so much of what our neighbours think, that we never think at all. Have you ever watched a foreigner when he is listening to an Englishman? We're in the habit of despising foreigners; the scorn we have for them is nothing to the scorn they have for us. And they are right. Look at our taste! What is the good of owning riches if we don't know how to use them?

Kap. XXXII. Soziale Philosophie. 278: Why could not human beings let their troubles be as this cow left the flies that clung about her eyes? — 287: are people happier now than they were then ... No ... they've lost the contented spirit. I see people running here and running there, reading books, finding things out, they ain't not so self-contented as they were.

Kap. XXXIII. (Handlung.)

Ich habe G. soviel wie möglich selbst zu Worte kommen lassen, weil er sich hier zum ersten Male und am ausführlichsten über gesellschaftliche und soziale Fragen ausspricht und uns dadurch für seine WA. das meiste Material selbst in die Hand gibt.

In Hinkunft werde ich mich mehr auf Hinweise und Zusammenfassungen in eigenen Worten beschränken müssen. — Wenden wir uns der alten Methode gemäfs von den Ideen den Charakteren zu, so gewahren wir:

3. Charaktere: Hauptfiguren: a) Shelton, der "upper-middle-class"-Mensch, der zwar nach Abstammung, Erziehung, gesellschaftlicher Stellung und Lebensweise noch ganz seiner Klasse angehört, der aber bereits kraft seines Temperaments, seiner intellektuellen und empfindsamen Fähigkeiten sich über seine Klasse erhebt, sie kritisiert und verurteilen mufs. Gewifs trägt Shelton autobiographische Züge der Hamlet-Natur G.'s an sich. In diesem Sinne ist Shelton eine Neuschöpfung des Dichters. b) Ferrand: der "tramp" oder vagabond-Typ, der bei G. immer wiederkehrt. Auch er sieht die Gesellschaft, wie sie ist, und kritisiert sie (wie Shelton); ist aber (nicht wie Shelton) kein Teil davon. Er steht seiner Nationalität und Lebensweise nach aufserhalb der Gesellschaft und gehört in die Reihe der Unkonventionellen, "outcasts", "cranks" (oder wie ihre bei G. so zahlreichen Spielarten dieses Typs heifsen mögen), die mit Jean Jacques, Harz beginnt und mit Tod (The Freelands 1914) noch lange nicht abgeschlossen zu sein scheint. Auch er trägt gewifs autopsychologische Züge G.'s an sich, Züge von der Mephisto-Natur des kritisch-philosophischen, nihilistisch-revolutionären G., und mag wohl von Turgenieffs Basaroff beeinflufst sein, den G. in seinem "Vague Thoughts on Art" einmal nennt. c) Antonia: vertritt die Kaste und Konvention, die Gesellschaft, der jeder Kampf ums Dasein so fremd ist wie nur möglich. 294: Behind those calm young eyes lay a world of safety and tradition." Antonia ist typischer und verschwommener gehalten als alle anderen früheren und gleichzeitigen Figuren G.'s. Wohl mit Absicht. Das Weib, zumal das einer solchen Gesellschaftsschicht wie Antonia, ist keine Persönlichkeit. Darauf kam es G. ja an.

Neben diese Hauptfiguren treten einzeln, episodisch, nicht mit der Handlung verwoben, Nebenfiguren, von denen hervorzuheben sind: Jules Carolan, der uns aus "Courage" her bekannte französische Barbier; der ebenfalls dort erwähnte Schauspieler und Plakatträger (sandwich-man); der Advokat Paramour, der noch in "The Country House", und der Zeitungsverkäufer und Strafsenphilosoph Joshua Creed, der noch in "Fraternity" eine grofse Rolle zu spielen hat. Alle vier als „durchgehende Figuren" bei G. wichtig. Dazu kommt noch die „stehende Figur" der komischen Alten, die G. schon seit "Jocelyn" mit sich herumschleppt und erst in der Meister-

periode aufgibt. Meist wohl von Dickens beeinflufst. In den IPh. heifst sie Charlotte Penguin. — Alle übrigen Gestalten sind reine „Sprechfiguren“, wie Crocker, die einfach G.'s Ideen auszusprechen oder durch Widerspruch zu reizen haben. — Zu erwähnen wäre nur noch die allerdings noch sehr im Dunkel und im Hintergrunde stehende Figur der “Lady from Beyond”, die aufserhalb oder über der Gesellschaft stehende Frau, die Freie, Spontane, Unkonventionelle, die unter der Nachrede der Nachbarn zu leiden hat. Eine Figur, die wohl bis zum “Woman” der gleichnamigen Skizze in “A Motley” zurückgeht und erst in Helen Belew (CH.) und Mrs. Noel (Patrician) voll entwickelt und künstlerisch gestaltet erscheint.

Fragen wir uns, mit welchen poetischen technischen Mitteln G. im IPh. arbeitet, so gewahren wir neben vielem Alten schon manches Neue:

1. Starkes Zurücktreten der Handlung; das fällt wohl sofort auf. Von den 33 Kapiteln beschäftigen sich nur sieben unmittelbar mit der Handlung. Die anderen Kapitel bringen lediglich die Hauptfigur des Werkes mit verschiedenen Nebenpersonen der verschiedensten Klassen und Anschauungen zusammen, woraus dann gesellschaftskritische Dialoge entstehen. Das zweite Hauptmerkmal ist demnach:

2. Starkes Hervortreten der Satire und Kritik: was die schon erwähnten vier Fünftel des Buches unter Gänsefüfschen und die unter Idee und Motive zitierten Stellen genügend beweisen.

3. Starkes Hervortreten der Personenbeschreibung: bei jeder auftretenden Person, auch der nebensächlichsten, verwendet G. die Körperbeschreibung, ja manchmal zu wiederholten Malen. Demgegenüber als korrelative Folge:

4. Starkes Zurücktreten der Landschaft: nur im zweiten Teile, der auf dem Lande spielt, tritt sie ein wenig hervor.

5. Vergleiche aus dem Naturreiche (Tier- und Pflanzenreich) sind jedoch übermäfsig zahlreich. Um von dieser Vorliebe G.'s, die schon in seinen Erstlingswerken auffiel, von nun ab aber ohne Aufhören anhält, einen Begriff zu geben, sei diesmal auf die bezeichnendsten Stellen hingewiesen, wozu noch die § 41 angeführte Liste sämtlicher im MoP. vorkommenden Tier- und Pflanzenvergleiche zu vergleichen sein wird.

IPh. 54: this hothouse of false morals and emotions for the wet, gusty streets, where human plants thrive and die, human weed flourish and fade under the fresh, impartial skies. — 90: the human animal's natural dislike of work. — 91: one human animal talking to another. — Sonst 24 peacocks, 62 pug, 71 bird, 84 hawk, 86 bird-of-prey, 100 bird, 104 stag, 168 dog, 203 caterpillar, 237 hare, 249 flower, 260 hare, 283 bird. Vögel und Hunde überwiegen.

6. Natursymbolik: schon in VR., "The Silence" und den Skizzen verwendet, erscheint hier wieder, besonders Kap. XXXI The Storm, wo sie der Handlung, und 180, wo sie der Personencharakteristik dient. Einmal sogar mythologisierend 248: Pan lives once more.

7. Symbolischen Vorgängen, wie wir sie aus SoF. kennen, begegnen wir wiederum in der Mottenszene 272.

8. Visionen: sind wie bisher immer noch von G. bevorzugt: 105, 170, Kap. XI.

9. Bildhaftigkeit: Mit rein malerischen Mitteln arbeitet G. (seit "Bel Colore"): 33, 246.

10. Symbolisierung und Typisierung des Individuums: diese Vorliebe G.'s äufsert sich sprachlich durch Verstärkungen wie ... itself ... the ... very ... incarnate ... oder durch grofse Anfangsbuchstaben; Beispiele:

69: feeling that he had parted not from his uncle but from the nation of which they were both members by birth and blood and education. 102: ... he looked like overwork personified ... 133: there was a man who was rebellion incarnate! 159: An image of routine, he looked like one engaged to give a decorous air to multitudes of peccadillos. 160: "Come in" said the voice of Sleep itself. 174,75: The policeman turned ... The cold certainty of law and order upholding the strong, treading underfoot the weak, the smug front of meanness that only the purest spirits may attack, seemed to be facing him. 185: Mrs. Dennant, the typical nature of personality ... as if standing for her class. 215: ... like the flowers and bees, the sunlight and the air, she was all motion, light and colour. 225: she was youth itself. 226: the flighting bats, the forms of the dim hay-ricks and sweet-brier perfume — she summed them all up in herself ... Her shoulders seemed to bear on them the very image of our land — grave and aspiring, eager yet contained ... 293: in marrying her he would be marrying not only her, but her class — his class.

11. Handhabung von Gruppen: In "The Silence" zuerst anzutreffen, gewinnt hier schon an Bedeutung. Kap. I: each assemblage of eight persons, even in a third-class carriage,

contains the kernel of Society. 49: Theaterpublikum. 71: Klubmitglieder. 203 f.: a feminine discussion.

12. Personencharakterisierung durch Sprache, Dialekt, stehende Formeln: zum ersten Male wird hier von diesem Mittel ausgiebiger Gebrauch gemacht. Der Dialekt Ferrands und Carolans, das "cockney" Creeds, Antonias "rather nice", Mrs. Sheltons "cheer up"; "dear"; Crokers "jolly" und "ripping" mögen als Beispiele dienen. Ein ähnliches Mittel sind

13. die stehenden Adjektiva, die zur Charakterisierung eines Menschen oder Kreises dienen, wie das beharrliche „korrekt" (well-bred) 32, 43, 44, 79, 98, 198 oder (wooden) 120 f.

14. Eindringlingsmotiv: ein aufserhalb der zu schildernden Gesellschaftssphäre stehender Charakter platzt in diese hinein und hat mit derselben eine Zeitlang zu tun. Dieses schon in "A Woman", VR., SoF. angewandte Motiv wird von nun ab G.'s bevorzugtes Mittel die Handlung überhaupt in Gang zu bringen. Dabei hat es eine doppelte Funktion. Einerseits dient es der Handlung: durch den Zusammenstofs von Konventionellen und Unkonventionellen müssen notwendigerweise Komplikationen, Kontraste, Kämpfe entstehen. Also eine Art episch-dramatischer Funktion. Hier in IPh. sind nur Ansätze hierzu bemerkbar: so in der Szene zwischen Mutter und Sohn, wenn er ihrem ewigen optimistischen "cheer up" ein wichtiges "Every thing is wrong" (136) entgegenwirft; oder in einer Szene mit Crocker, auf dessen "you seem to be loosing yourself" Shelton mit einem "Finding myself!" antwortet (169); oder in der Begegnung der beiden Frauen: Antonia und The Lady from Beyond (268): Those two faces close together, under their covering of scarlet and grey, showed a contrast almost cruelly vivid. — Andererseits dient das Eindringlingsmotiv

15. der Lichtkegelmethode, hat also eine charakterisierende psychologische Funktion. Eine Person, ein Ereignis, ein Gegenstand wird in die Mitte gerückt (in den meisten Fällen der Eindringling), wie hier z. B. Ferrand Kap. XXVI, und alle anderen Personen gruppieren sich um dieses Zentrum wie um eine Lichtquelle, in deren Radius sie fallen. Alles wird durch diese Lichtquelle charakterisiert. Wie die einzelnen Personen über sie und mit ihr reden, welche Stellung sie zu ihr nehmen, darauf kommt es G. an. Dabei erscheinen die zu

beleuchtenden Charaktere meist halbkreisartig geordnet, haben ihren radikalen linken und konservativen rechten Flügel. — Diese Methode G.'s zu charakterisieren spielt in allen seinen späteren Romanen eine bedeutende Rolle. Weil sie in den IPh. zum ersten Male vorkommt, allerdings nur episodisch zu Ende des Buches (nicht wie später expositorisch gleich zu Beginn eines Buches), sei hier bereits darauf hingewiesen. — Zur Gesellschaftskritik und zum sozialen Philosophieren bedient sich G. verschiedener Methoden: der Dichter selbst spricht sich nie aus, sondern er legt seine Gedanken entweder einer kritisch (Ferrand, Carolan) oder einer philosophisch (Shelton, Creed) veranlagten Person in den Mund. Ich möchte dieses Verfahren G.'s

16. die pathetische (kritisch-pathetisch oder philosophisch-pathetisch) Methode nennen: weil hier die Personen aus voller Überzeugung ihre Ideen deklamieren und sie besonders im Drama verwendet wird. — Daneben steht

17. die ironisierende Methode: G. führt uns Personen des anderen (feindlichen) Lagers vor und weiſs ihre Aussprüche in das nötige ironische Licht zu rücken (Antonia, Mrs. Shelton, Crocker, Stained-glass-man). Diese mehr im Roman und Essay angewandte Methode erreicht ihre letzte Konsequenz, wenn G. geradezu das Gegenteil von dem sagt, was er sagen will, um so die Ironie noch bitterer zu machen (vgl. About Censorship § 54; My distant Relative § 75).

§ 35. Rückblick und Ausblick.

Fassen wir rückblickend und vorblickend die Ergebnisse unserer Untersuchungen über die IPh. zusammen und fragen wir uns, welche Stellung dieses Werk unter den anderen einnimmt, so erhalten wir: Die äuſsere Handlung ist über Bord geworfen, die Fabel ist nichts, die Idee alles, und diese ist Gesellschaftskritik und soziale Frage. Hier liegt der positive Gewinn des Werkes: der junge Mensch (G.) erwacht zur Kritik alles Bestehenden. Es ist mehr ein biographisch-kritischer Gewinn, ein Gewinn für die WA. G.'s denn ein ästhetischer für seine KA. — Stilistisch fast ein Rückschritt! Bessere Charakteristik findet man bereits in "The Silence", bessere Kunst der Farbe und Stimmung in VR., bessere Kontrast-

wirkung in seinen Skizzen. Von den alten künstlerischen Methoden tritt keine besonders deutlich oder glänzend hervor, von den neuen taucht die einzige Lichtkegelmethode und auch diese nur episodisch hervor. Das epische Moment ist ganz, die andern Momente, das malerische, dramatische, symbolische, sind teilweise zurückgedrängt; dafür steht das satirische ganz vorn. In einem Satze: IPh. ist der Form nach kein Fortschritt und bezeichnet die Wendung vom epischen zum satirischen Stil; dem Inhalt nach ist es die Exposition von G.'s Lebenswerk, sein Programmentwurf.

§ 36. The Pack.

Ehe ich die Sinjohn-Periode abschliefse und überblicke, will ich noch die vor dem MoP., dem ersten grofsen Werk der Meisterperiode, veröffentlichten Skizzen erwähnen, trotzdem G. zugleich mit den IPh. auch bereits mit seinem wahren Namen an die Öffentlichkeit trat. Die Jahre 1905 und 1906 sind wohl mit Vorarbeiten zu dem grofsen Roman (MoP.) ausgefüllt und bringen daher nur vier Skizzen heraus: The Pack, A Beast of Burden, For ever, alle drei in "A Motley" veröffentlicht und Wanted-Schooling in "The Inn of Tranquillity".

"The Pack" ist eine harmlose Episode aus dem Universitätsstudentenleben zur Illustration der Sätze: 91 when men run in packs they lose their sense of decency. 92 Single man is not angel, collective man is a bit of a brute.

Inhaltlich belanglos, Jugendstreiche.

Idee: "My house is my castle". Wendung des Ritterlichkeitsmotivs.

Charaktere: Chalkcroft, das scheue Opfer (94). Jefferies der lärmende Flegel (94).

Methoden: Kontrastierung der beiden Hauptfiguren; Körperbeschreibung aller Nebenfiguren.

§ 37. A Beast of Burden.

Es folgt wieder ein Porträt der älteren Richtung (Schicksalsporträt): "A Beast of Burden". Das Individuum, ein armer, kranker, unglücklicher französischer Matrose wird durch Körperbeschreibung, Benehmen und Worte lebendig. Die Weitung zum Typus liegt hier nur in der Titelgebung. Sonst

ist keines seiner poetischen Mittel angewendet. Die Skizze wirkt durch ihre Schlichtheit und Menschenliebe und ein nach dem Grund alles Elends fragendes Philosophisch-Imaginäres.

§ 38. For ever.

Es folgt ein Gruppenporträt und soziales Stimmungsbild "For ever", keine Handlung, das Motiv ist die Heimatliebe, die Charaktere sind Figuren aus dem Volke im Auswandererzug. Stimmungsmalerei, besonders das Schweigen, dient als poetisches Mittel.

§ 39. Wanted — Schooling.

"Wanted — Schooling" eröffnet die später in "Inn" erschienene Reihe der "Essays concerning Letters", die uns besonders wichtig sind, weil wir aus demselben primär von G.'s KA. erfahren, zu deren Untersuchung uns aber das bisherige Schema: Stoff, Idee, Charaktere, Methoden nicht mehr geeignet ist, weil Charaktere und Methoden der poetischen Wirkung in einem Literaturessay natürlich keine Rolle mehr spielen (mit Ausnahmen: "A Novelist's Allegory"). — Unser Essay befafst sich mit der Schulung der Schriftsteller. Jeder Beruf verlangt seine Schulung, Lehrlingszeit, seinen Befähigungsnachweis. Nur der Schriftsteller schmiert ohne Kontrolle, was er will, hin (Inn 212: Like mushrooms, in a single night we spring up, a pen in our hands, very little in our brains and who-knows what in our hearts!). Daher die Überschwemmung unseres Büchermarktes mit Ware, die nur gefallen will, um Lob zu ernten. G. bedient sich einer allegorischen Einkleidung in eine Fabel, die ohne die folgende Übertragung auf literarische Verhältnisse unklar bleiben mufs, deren Handlung überdies ohne die Deutung sinnlos und unmöglich erscheint: Im dämmerigen Unterholz eines Nufswaldes singen halbblinde Geschöpfe (Tagesschriftsteller) um Nüsse (Anerkennung). Ein Wanderer hat eine Unterredung mit vieren dieser Geschöpfe. Das erste weifs überhaupt nicht, wofür es singt: Kakoethentyp! Das zweite zieht es vor, eher von den faulen Nüssen des Hains (Schriftstellerzunft) zu leben, als diesen zu verlassen. Das dritte ist die Tagesberühmtheit, die alle überschreit und alles Lob erntet. Das vierte, der stille, kunstvolle Sänger, der

gehaltvolle, aber wenige Nüsse (Anerkennungen) erntet. An diese Fabel schliefst sich eine Schilderung der Laufbahn der Schriftsteller. Dann folgt eine Erörterung der Frage, wen die Schuld an der schlechten Literatur träfe. G. spricht Publikum, Kritik und Presse frei und lädt die ganze Schuld auf die Dichter, wobei er immer bescheiden in der Wir-Form spricht. — Aus dem ganzen Essay gewinnen wir die Moral: Der Schriftsteller soll sich seine Werke nicht spontan, ungezügelt vom Herzen schreiben, sondern mufs sich erst schulen, objektivieren, ehe er schreibt; zumindest ist er verpflichtet, Unreifes, das ihm nur zur schriftstellerischen Schulung gedient hat, zu verbrennen. — Bei den Essays concerning Letters, bei denen aus obengenannten Gründen unser bisheriges Untersuchungsschema nicht in Betracht kommt, haben wir uns zweierlei Fragen zu stellen: 1. Was erfahren wir aus dem Essay für G.'s KA.? Diese Frage scheint mir durch obige Inhaltsangabe und Moral erledigt. 2. Inwiefern lassen sich die im Essay vorgetragenen künstlerischen Grundsätze G.'s in seinen eigenen Werken nachweisen? Hierzu sei bemerkt: Die in "Wanted — Schooling" vorgetragene Theorie stimmt genau zu G.'s schriftstellerischer Laufbahn. Sein erstes grofses Werk unter eigenem Namen, MoP., schrieb er mit 39 Jahren. Das erste, was er überhaupt veröffentlichte, stammt aus dem 31. Lebensjahre. Da die beiden Erstlingswerke aber nicht mehr aufgelegt wurden, können wir G.'s literarische Laufbahn mit VR. beginnen lassen: Ein 33jähriger Engländer aus der höheren Gesellschaft, der an den ersten Schulen des Landes (Harrow, Oxford) studiert hat, läfst durch Reisen nach allen Erdteilen, durch eine beabsichtigte juristische Laufbahn seine Menschenkenntnis, seinen Gerechtigkeitssinn, seine kritische Schärfe wachsen und reifen. G. ist ein Spätblüher. Er wartet, beobachtet, empfängt und behält lange, bevor er gibt. Vielleicht hat er schon in den 20er Jahren geschrieben. Er liefs es aber nicht gelten. Nicht bevor er ein durch Erfahrung abgeklärtes Weltbild, Menschenkenntnis und künstlerische Reife erlangt hat, tritt er an die Öffentlichkeit. — Wir müssen G. nach seinen eigenen Regeln messen: Nur wirklich Reifes dürfen wir von einem Schriftsteller, der es mit seiner Aufgabe ernst nimmt, erwarten. Und G. bestätigt diese Forderung des "Wanted — Schooling".

§ 40. Überblick über die Sinjohn-Periode.

Blicken wir auf die gesamte Sinjohn-Periode von 1898 bis 1906 zurück. Sie umfafst:

1. From the Four Winds: künstlerisch abgerundete Skizzen voll Handlung, Spannung und Abenteuer.
2. Jocelyn: ein Liebesroman aus der englischen Gesellschaft mit starker Betonung des Psychologischen.
3. Villa Rubein: wieder ein Liebesroman, noch mit starkem abenteuerteuerlichen, doch auch schon mit sozialem Einschlag.
4. A Man of Devon. — 5. A Knight. — 6. The Silence: Charakterbilder in Form einer mit genügender Handlung und Spannung erfüllten Erzählung.
7. Salvation of a Forsyte: Satire in Form einer mit genügender Handlung und Spannung erfüllten Erzählung.
8. The Island Pharisees: ein Gesellschaftsroman mit starkem Hervortreten des satirischen und sozialen Elementes.
9. Essays, die später in "A Motley" erscheinen: Bilder, Schicksalsporträts, soziale Szenen, Satiren.

G. beginnt also als rein episches Talent. Seine ersten Werke weisen in die Richtung Stevenson-Kipling (Abenteuerroman) und Meredith (psychologischer Liebesroman). Das epische Talent beschränkt sich nach Jocelyn und VR. auf kurze Geschichten, in denen es noch immer Grofsartiges leistet (The Silence), tritt dann aber mehr und mehr zugunsten des satirischen Elementes zurück (SoF., IPh.). Die Handlung wird Nebensache, die Menschen werden Hauptsache. Dies äufsert sich auch in der immer mehr zunehmenden Personenzahl. Besonders fällt ein Einführen von Gruppen- und Massencharakteristik mit zunehmenden Jahren auf. Noch kein Drama, keine Lyrik steht in dieser Periode, doch finden sich schon Anzeichen dramatischen und lyrischen Talentes, besonders in den Skizzen. Das Porträt ist in dieser Zeit fast durchwegs Schicksalsporträt. Einzelne Menschen und deren Schicksale werden uns vorgeführt. Ein weiteres charakteristisches Merkmal dieser Periode ist die Lokalisierung der Schauplätze in aller Herren Länder:

From the Four Winds: Afrika, Stiller Ozean, Polen, Monte Carlo, Italien, London.
Jocelyn: Monte Carlo, London.
Villa Rubein: Bozen (Südtirol), Donau: (Wien, Linz, Regensburg).
A Man of Devon: Devonshire.
A Knight; Monte Carlo, London.



Salvation of a Forsyte: Salzburg.
The Silence: Überseeische Kolonie, London.
The Island Pharisees: London, England.

Wohl unter dem Einfluſs von G.'s ausgedehnten Reisen spielen die Erzählungen dieser Periode mehr auf dem Kontinent, besonders im Süden Europas und anderen Erdteilen, als in England. Erst mit dem Roman IPh. betritt G. den Boden Englands, um von nun ab darauf zu verharren und sich in seinen nun folgenden Gesellschaftsromanen und Dramen ausschliefslich mit Englands, besonders aber Londons Schauplatz und Angelegenheiten, zu befassen. In diesem Sinne können wir die Sinjohn-Periode auch die internationale, die folgende die nationale Periode nennen, wobei IPh. schon die letztere eröffnet.

(Fortsetzung folgt.)

BRÜNN. F. C. STEINERMAYR.

LONGFELLOW'S "EVANGELINE" UND TEGNÉR'S "FRITHIOF-SAGA".

Ein Beitrag zu Longfellow's „Quellen".

Bei der Lektüre von Longfellows Dichtungen kommt es einem oft vor, als habe man dieses oder jenes früher schon mal hier oder dort gelesen. Forscht man dann nach und findet man wirklich eine oder gar die „Quelle", dann wird man in den meisten Fällen bald inne, dafs E. A. Poe allzu scharf und ungerecht urteilte, als er in unbegründetem Neide seinen Bruder in Parnafs einen Plagiator nannte (Works, W. J. Middleton, New York 1871, vol. III, p. 292 ff.). Das war Longfellow nicht, dafür war er eine viel zu ehrliche Natur. Hatte er sich bewufsterweise einmal angelehnt, dann war er selbst der erste, der es offen und freimütig bekannte; wo es nicht geschah, hatte ein allzu zähes Gedächtnis den Blick für Entlehntes und Eigenes getrübt.

Sei man aber nun doch bei keinem Autor so kleinlich und lege mit philologischer Zensorschärfe sogleich das Richtschwert auf jeden Gedanken, Ausdruck oder Vers, der nun wirklich „entlehnt" ist. Begrüfse man es mit Dankbarkeit, dafs ein Werk einmal einen Fingerzeig zu einem andern bietet, um beide Schöpfungen miteinander zu vergleichen, ihr Gemeinschaftliches in der verschiedenen Gewandung mit Freuden betrachten und dann jeden Teil für sich selbst nur noch mehr geniefsen zu können.

So möchte ich es halten mit Longfellows "Evangeline" und der schwedischen "Frithiof-Saga" von Esaias Tegnér, die geistesverwandt sind.

In der Julinummer der "North American Review", vol. XLV, Boston 1837, p. 149 ff., veröffentlichte der Sänger von Cambridge

eine längere Abhandlung über des Bischofs von Wexiö prachtvolle Bearbeitung der altisländischen Frithiof-Sage, die im Jahre 1825 in Buchform erschienen war. Von einigen ihm besonders zusagenden Stellen hatte Longfellow eine treffliche Übersetzung gegeben, über die sich Tegnér in seinem Brief vom 10. Juli 1841 überaus lobend ausspricht. Aus dieser eingehenden Beschäftigung mit der schwedischen Frithiof-Sage ist offenbar vieles in Longfellows Gedächtnis haften geblieben, das dann in den Jahren 1845—47 in der genialen Schöpfung "Evangeline" seinen Niederschlag fand.

Als nackter Kern, wenn man alles unwesentliche Beiwerk abstreift, dessen Schönheit und Notwendigkeit hier natürlich vollständig unberührt bleibt, ergibt sich für beide Dichtungen in groben Zügen etwa dieser Gedankengang: Je ein Knabe und Mädchen wachsen zusammen auf; die Liebe erwacht zwischen ihnen; sie werden getrennt; erst nach Jahren finden sie sich.

Etwas eingehender die Verhältnisse betrachtet, sehen wir folgendes: Ingeborg ist die Tochter des reichen Königs Bele, aus einem uralten, vornehmen Geschlecht. Evangeline ist das Kind des wohlhabenden, langangesessenen, fast möchte man sagen Landadligen Bellefontaine. Ingeborg wuchs auf mit Frithiof, dem Sohn des tapfern, allüberall geachteten Thorsten Vikingsson, der seinem Vaterlande und König manchen Dienst erwiesen. Evangeline wuchs auf mit Gabriel, dem Sohne des starken, von jedermann respektierten Schmiedes Basil Lajeunesse, der ebenfalls seinem Heimatsdorfe stets ein treuer Sohn gewesen war und dessen ernstes Wort im Rate sehr viel galt. Die gegenseitigen Väter, dort Bele und Vikingsson, hier Bellefontaine und Lajeunesse, waren von jeher die besten Freunde und trafen sich oft im Hause des reichen, vornehmen Freundes, bei Tegnér im Saale des Königs, bei Longfellow im Hause Bellefontaines. Ihre Kinder, wie bereits erwähnt, wuchsen nebeneinander auf; zusammen in harmlosem Spiel, in Feld und Flur; zusammen in Kirche und Schule; zusammen beim fröhlichen Tanz. Ihre Herzen gehören einander, durchaus selbstverständlich für die Väter, selbstverständlich aber vor allen Dingen für die gegenseitigen Paare. Ein unglückseliges Schicksal (das freilich hier wie dort, den verschiedenen Verhältnissen entsprechend, ein anderes Gesicht zeigt) zerreifst mit rauher

Hand die zarten Bande der Liebe, die zwei junge Menschenherzen schon so eng miteinander verknüpfte. Die jungen Helden, Gabriel — Frithiof, treibt es fort in westliche Fernen. Die Geliebten bleiben zurück mit all ihrem Kummer und ihrer Sehnsucht. Ihr Schmerz wird noch erhöht durch den Tod der Väter, die dann in überaus ähnlicher Weise beigesetzt werden. Evangelines Vater findet am Ufer der rauschenden See sein einsames Grab; Ingeborgs Vater wird am Strande des wild tobenden Meeres zur ewigen Ruhe bestattet. Als die Helden fort sind vom Vaterhaus, bricht ein Brand aus und vernichtet die alte Heimstatt. Jahre hindurch treiben sich die Helden im Westen umher, wo sie Zuflucht suchten, aber nicht fanden. Erst Jahre später, nachdem das Schicksal die Geliebten durch alle möglichen Schicksale und Trübsale geführt, kommen die Paare Frithiof-Ingeborg, Gabriel-Evangeline zusammen. Eine Vereinigung in Gott möchte man es nennen, denn das Ende beider Dichtungen erhält eine nicht zu verkennende Wendung ins Religiöse, ein Zug, der das ganze Epos hier wie dort so sympathisch durchhaucht.

Das Hauptmotiv in beiden Dichtungen, die Liebesepisode, ist also im wesentlichen gleich. Mögen nun auch die Begleitumstände, die dichterische Umkleidung des Stoffes, hier und dort verschieden sein, die Tatsache der Geistesverwandtschaft läſst sich damit nicht hinwegleugnen, ganz abgesehen davon, daſs auch in den Nebenumständen leicht äuſsere Ähnlichkeitspunkte festgestellt werden könnten, wenn es darauf ankäme. Diese Verschiedenheit mancher Nebenumstände liegt begründet in der absolut verschiedenartigen Herkunft des Stoffes, der historischen Grundlage — wenn man überhaupt davon sprechen darf — und besonders in der die verschiedenen Dichtungen umgebenden Atmosphäre. Die Liebe Evangelines zu Gabriel, wie sie von Conolly durch Hawthorne Lonfellow überliefert wurde, bildet in der amerikanischen Dichtung durchaus die Haupthandlung; sie ist historisch und lokal genau bestimmt und trägt ein christliches Gepräge. Die altisländische Sage, die Tegnér den Stoff lieferte, ist heidnisch, ihr Ursprung mythisch, der Schauplatz der Handlung natürlich nur mythologisch-geographisch bestimmt. Von Tegnérs Meisterhand wurde der alte rohe Stoff freilich wesentlich verfeinert, modernisiert, mehr auf den Longfellow-Ton gestimmt, um die Wechselbeziehung

umgekehrt und bildlich auszudrücken. So schrieb Tegnér selbst in seinem Brief vom 22. April 1839 an G. Stephens: „Die altisländische Sage hat vieles wahrhaft Hohe und Majestätische ...; daneben jedoch auch manches Rohe, Wilde, Barbarische, was notwendig wegbleiben, ja selbst, im Falle man es beibehielt, doch wenigstens gemildert werden mufste. Bis auf einen gewissen Grad war es daher wohl nötig zu modernisieren; allein die Schwierigkeit war dabei wieder die, den rechten Mafsstab für dieses Modernisieren zu finden. Einerseits durfte das Gedicht nicht allzu sehr gegen unsere feineren Formen und unsere mildere Denkungsart anstofsen; und andrerseits durfte dagegen auch das Nationelle, Lebensfrische, Naturwahre nicht dem süfslichen, sentimentalen Modegeschmack der Jetztzeit geopfert werden. Eine kalte Winterluft, ein frischer Nordwind durfte und mufste durch die Dichtung wehen; denn darin spiegelt sich das nordische Klima und der nordische Charakter: — doch nicht so, dafs das Quecksilber dabei gefröre und dafs dabei von garkeinem zarteren Gefühl des menschlichen Herzens mehr die Rede wäre.“ (Zitiert hier wie in dem Folgenden nach Gottfried von Leinburg „Esaias Tegnérs Frithiofsage“, Frankfurt a. M. 1872.) Oder an einer anderen Stelle: „Man hat mir den Vorwurf gemacht (Und wie mir scheinen will mit Unrecht), dafs ich der Liebe zwischen Frithiof und Ingeborg (zum Beispiel im Abschied im achten Gesang) einen zu sentimentalen und modernen Charakter gegeben habe.“ Diese Liebe tritt aber, teilweise im Gegensatz zu der isländischen Fasssung, oft ganz in den Hintergrund, was natürlich einen Unterschied von Longfellow bedeutet. Ein anderes Moment aber. das bei Tegnér wieder weit mehr zum Ausdruck kommt als in der altisländischen Vorlage, rückt die amerikanische und schwedische Dichtung wieder wesentlich näher, das ist das stark ausgeprägte religiöse Motiv und die äufserliche, an sich natürlich ganz unbedeutende Tatsache, dafs beide Dichtungen am Meere auf einer Halbinsel spielen (hier Nova Scotia, Atlantischer Ozean; dort eine der Landzungen im Kirchspiel Bergen [Norwegen], die in den Sognefjord hineinragt).

Gehen wir nicht weiter. Stellen wir aus der amerikanischen und schwedischen Dichtung analoge Stellen gegenüber, um die vermutete Verwandtschaft zu belegen. (Für die Zitate aus Longfellow wird zugrunde gelegt: The complete works,

vol. II, Boston 1871, James R. Osgood & Co.; die Zitate aus Tegnér werden mit Angabe von Gesängen und Zeilen gegeben. Für die deutsche Übersetzung lehne ich mich im allgemeinen an die bereits erwähnte Ausgabe von v. Leinburg an.)

Der erste Gesang bei Tegnér berichtet, wie G. Stephens sagt (Frithiof Saga, translated from the original Swedish by G. S. London 1839) „von den jugendlichen Reizen und den Taten Frithiofs und Ingeborgs und von der langsam heranreifenden, zarten Zuneigung „der beiden Nordlandskinder" zueinander. Bei Longfellow ist es ähnlich. Beide Gedichte führen uns in ländliche Distrikte. Bei Longfellow ist es das Dorf Grand Pré in Akadien, an der See gelegen:

"In the Acadian land, on the shores of the Basin of Minas,
Distant, secluded, still, the little village of Grand Pré
Lay in the fruitful valley." (p. 89).

Tegnér führt uns in die stille ländliche Gegend im Sognefiord, einem Teile der Nordsee: "Tre mil sträckte sig kring den gårdens ägor, på tre håll dalar och kullar och berg, men på fjerde sidan var hafvet." (III, 7—8.)

„In Hildings Haus und Hof" wachsen Frithiof und Ingeborg auf:

"Der växte uti Hildings gård
två plantor under fostrarns vård.
Ej Norden förr sett två så sköna,
de växte herrligt i det gröna.
Den ena som en ek sköt fram,
och som en lans är hennes stam." (I, 1—6.)

Ingeborg ist die Tochter des Königs Bele. Bis hinauf zu Oden reicht ihr Stammbaum:

"Den tärnan är kung Beles dotter.
Till Oden sjelf i stjernklar sal
uppstiger hennes ättartal". (I, 136—139.)

Evangeline ist das Kind des wohlhabenden Farmers Bellefontaine, der als eine Art von Herrscher etwas abseits vom Dorfe wohnt:

"Somewhat apart from the village, and nearer the Basin of Minas,
Benedict Bellefontaine, the wealthiest farmer of Grand Pré,

Dwelt on his goodly acres; and with him, directing his house-
hold,
Gentle Evangeline lived, his child, and the pride of the village."
(p. 91.)

Frithiof ist der Sohn des reichen, wackern Bauers Thorsten Vikingsson, der allzeit ein tapferer Kämpe war und allgemein beliebt ist, wegen seines entschlossenen, mannhaften Wesens, und der deshalb beim König und beim ganzen Volke viel gilt.

Gabriel ist der Sohn des wohlsituierten Schmiedes Lajeunesse, der ebenfalls in der Gemeinde eine grofse Rolle spielt, wegen seiner Stärke, seiner Entschlossenheit und seines Mannesmutes:

"Gabriel Lajeunesse, the son of Basil the blacksmith,
Who was a mighty man in the village, and honored of all men."
(p. 95.)

Die beiden Alten, Bele und Thorsten, waren von jeher gute Freunde, und in des Lebens wechselndem Geschick haben sie treu zueinander gestanden:

"Derefter talte begge mång hjertligt ord
allt om sin trogna vänskap, berömd i Nord." (II, 121.)

Oft trafen sie sich in dem reichen Königssaale Beles.

"Kung Bele, stöd på svärdet, i kungssal stod,
hos honom Thorsten Vikingsson, den bonde god,
hans gamle vapenbroder." (II, 1.)

Bei Longfellow derselbe Bund treuer Freundschaft ("Basil was Benedicts friend" [p. 96]). Auch sie trafen sich oft in dem bevorzugten Raum am Feuerplatz des reichen Bellefontaine:

"Benedict knew by the hob-nailed shoes it was Basil the black-
"Welcome" the farmer exclaimed, ... [smith,
Welcome, Basil my friend! Come, take thy place on the settle
Close by the chimney side, which is always empty without thee.
(p. 103.)

In den Gesprächen, die sie dort führen, klingt durch Lajeunesses Worte ein pessimistischer Ton. Der Schmied weist darauf hin, dafs man der Zukunft nicht trauen könne und sich vorsehen müsse mit den Engländern, da man nicht wisse, was sie vorhätten:

"Four days now are passed since the English ships at their anchors
Ride in the Gasperaus mouth, with their cannon pointed against [us.
What their design may be is unknown." (p. 104.)

In ähnlicher Weise klingt durch Thorsten Vikingssons Worte an seinen Sohn ein mahnender Ton, nicht zu sehr auf die Zukunft zu bauen und auf alles vorbereitet zu sein:

"Dag skall du prisa, Frithiof, se'n bergad sol sig döljt,
och öl, när det är drucket, och råd, när följdt.
På mången sak förlitar sig ungersvennen,
men striden pröfvar klingan, och nöden vännen." (II, 105.)

Der ruhige Bellefontaine bei Longfellow denkt optimistischer über die Zukunft, und er ermahnt und bittet seinen Freund, in erster Linie auf das Wohl der Kinder bedacht zu sein und teilzunehmen an ihren gemeinsamen Freuden:

"Fear no evil, my friend ...
Shall we not then be glad, and rejoice in the joy of our children?" (p. 106.)

Auch König Bele denkt zunächst an das Wohl der Kinder, und ehe der Tod ihn hinwegnimmt, möchte er sie noch froh und glücklich beisammen sehen:

"Jag kallat mina söner och din också,
ty de tillsammans höra, liksom vi två." (II, 13.)

Die beiden Haupthelden der Dichtungen: Frithiof und Evangeline sollten an sich grundverschieden sein, haben aber doch manche Charakterzüge gemeinschaftlich, und zu oft, ganz der natürlichen Entwicklung folgend, scheint es, als ob von Frithiof manches direkt auf Evangeline übertragen sei; das Schicksal beider bewegt sich ohnehin in sehr ähnlichen Bahnen. Dafs hier wie dort in der Beschreibung der Helden, ihrer Tugenden und Taten, dem Berichte von den Vorfällen und Ereignissen usw., vom Parallelismus reichlich Gebrauch gemacht wurde, gemacht werden mufste, kann nicht als Charakteristikum für die Verwandtschaft in Frage kommen. Es ist in vielen Epen zu finden. Anders, wenn man den dichterischen Gedankengang vergleicht. Die Lebensschicksale der beiderseitigen Paare verlaufen überaus homogen. Als Bruder und Schwester wachsen Gabriel und Eveline auf:

"Their (Basil und Benedict) children from earliest childhood
Grew up together as brother and sister" (p. 96).

Genau so bei Tegnér, wo Frithiof und Ingeborg mit kraftvoll wachsenden Pflanzen verglichen werden:

"Der växte uti hildings gård
två plantor under fostrarns vård.
Ej Norden förr sett två så sköna,
de växte herrligt i det gröna.

Den ena som en ek sköt fram,
och som en lans är hennes stam; . . .
Den andra växte som en ros . . . (I, 1.)

Wunderbar ist der Vergleich durchgeführt in der vierten Strophe: "Der Sturm wird die Erde umbrausen und mit ihm kämpft dann die Eiche; und die Frühlingssonne wird erglühen am Himmel, dann tut die Rose ihre roten Lippen auf:"

"Men stormen skall kring jorden gå,
med honom brottas eken då,
och vårsol skall på himlen glöda,
då öppnar rosen läppar röda . . ." (I, 14.)

„So", heifst es weiter, "wuchsen sie unter Freuden und Spielen auf, und Frithiof war der junge Eichbaum; die Rose jedoch im Grün der Täler hiefs Ingeborg die Schöne":

"Så växte de i fröjd och lek,
och Frithiof var den unga ek;
men rosen uti dalar gröna
hon hette Ingeborg den sköna." (I, 16.)

So blühten sie empor. Keine Mühe war Frithiof zuviel für Ingeborg. Er fuhr sie in schwankendem Boot sicher über die dunkelbraunen Tiefen, sie trug er über Gräben und Bäche, für sie brachte er Blumen, Erdbeeren und was immer die Natur nur Schönes hatte. Für sie war ihm kein Baum zu dick, kein Vogelnest zu hoch, wie es in I, 20—48 so schön heifst. Und als er dann seine ersten Runen lernte, stürmte er freudig heim und zeigte und lehrte froh und stolz seine Ingeborg, was er konnte und wufste. Diese, dem nordischen Kolorit angepafsten, bisweilen etwas primitiv ausschauenden Verhältnisse erscheinen bei Longfellow natürlich modernisiert. Hier:

"Father Felician,
Priest and Pedagogue both in the village, had taught them their
letters" (p. 96).

Aber auch sie hatten gemeinsam gespielt, hatten mit grofsem Interesse der für Kinder stets sehenswerten Arbeit des Schmiedes Lajeunesse zugeschaut, wenn er den Pferden die Hufe beschlug. Winter und Sommer brachten auch für Evangeline und Gabriel die amüsantesten Unterhaltungen und Spiele (s. p. 96 u. 97).

„Doch die Tage der Kindheit fliegen dahin, in kurzer Zeit steht ein Jüngling da, mit feurigen Blicken, welche flehen und hoffen; steht eine Jungfrau mit knospendem Busen da":

"Men barnets dagar flyga bort,
der står en yngling inom kort,
med eldig blick, som ber och hoppas,
der står en mö med barm, som knoppas." (I, 49.)

Longfellow:

"Thus passed a few swift years, and they no longer were
children
He was a valiant youth, and his face, like the face of the
morning,
Gladdened the earth with its light, and ripened thought into
action.
She was a woman now, with the heart and hopes of a woman."
(p. 97.)

Es ist für beide Teile selbstverständlich, dafs sie einander lieben. Von Kindheit auf ist es so gewesen, sagt doch Ingeborg: "Ich liebe Frithiof. Ach, soweit ich nur zurückdenken kann in der Zeit, habe ich ihn geliebt; dieses Gefühl ist mit mir geboren; ich weifs nicht, wann es begann, — kann nicht einmal den Gedanken fassen, dafs es einmal nicht da gewesen wäre."

"Jag älskar Frithiof. Ack, så långt tillbaka,
som jag kan minnas, har jag älskat honom;
den känslan är ett årsbarn med mig sjelf;
jag vet ej, när hon börjat, kan ej ens
den tanken fatta, att hon varit borta." (VII, 43.)

Frithiof sagt, dafs Ingeborg ihm von Jugend auf lieb und wert gewesen sei:

"var mig kär fran barndomsdagar;"

Für Evangelines Liebe zu Gabriel bedarf es keines Beweises. Schon in frühester Jugend, als so mancher junge Bursche ihre Liebe zu gewinnen suchte und an ihrem Hause und Herzen anklopfte, hatte sie sich für Gabriel entschieden:

"Many a suitor came to her door, by the darkness befriended,
And, as he knocked and waited to hear the sound of her footsteps,
Knew not what beat the louder, his heart or the knocker of iron;
Or at the joyous feast of the Patron Saint of the village,
Bolder grew, and pressed her hand in the dance as he whispered
Hurried words of love, that seemed a part of the music.
But among all who came, young Gabriel only was welcome."
(p. 95.)

Die Geliebten treffen sich oft und sitzen dann beisammen, Hand in Hand, bisweilen den ganzen Abend, bis die Nacht kommt und sie trennt:

"Han satt vid dess sida, han tryckte dess hand" (IV, 13).

"Så suto de hviskande dagen om
de hviskade ännu, när qvällen kom,
som aftonvindar
om våren hviska i gröna lindar." (IV, 41.)

Longfellow:

"... by the window she stood, with her hand in her lover's.
(p. 106.)

Thus was the evening passed. Anon the bell from the belfry
Rang out the hour of nine, the village curfew." (p. 112.)

Dann gehen sie heim, und in süfsen Träumen schlägt der Gott des Schlafes geistige Brücken hinüber und herüber:

"När Natten uppå fästet står,
verldsmodren med de mörka hår
och tystnad rår och stjernor vandra,
då drömma de blott om hvarandra." (I, 113.)

Bei Longfellow ist der Gedanke um ein Beträchtliches weiter ausgesponnen:

"Little she dreamed that below, among the trees of the orchard,
Waited her lover and watched for the gleam of her lamp and her shadow.
Yet were her thoughts of him, and at times a feeling of sadness
Passed o'er her soul, as the sailing shade of clouds in the moonlight
Flitted across the floor and darkened the room for a moment.
And, as she gazed from the window, she saw serenely the moon pass
Forth from the folds of a cloud, and one star follow her footsteps,
As out of Abraham's tent young Ishmael wandered with Hagar.'
(p. 113.)

Dieses Moment, dafs die Geliebten oft aneinander denken und voneinander träumen, ist noch an vielen anderen Stellen ausgesprochen, was übrigens weder für den Schweden, noch für den Amerikaner als Charakteristikum angesehen zu werden braucht, und was ich sicherlich nicht als Kongruenzpunkte zwischen beiden hervorheben möchte. Auch die Beschreibung von Wald, Feld, Flur, See usw. weist oft viel Ähnlichkeit auf, was aber ähnlich in Hunderten von anderen Gedichten zu finden ist; ich denke hier aus mehr als einem Grunde besonders an Bernardin de Saint Pierre's "Paul et Virginie." Auch die oft sehr ähnlich aussehenden Stimmungsbilder sollen bei dem Verwandtschaftsnachweis ganz aufser acht gelassen werden. Nur ein einziges, an sich durchaus unbedeutens, dadurch aber hervorstechendes Moment werde hervorgehoben. Im III. Gesang, der ja teilweise von Longfellow übersetzt wurde (Review), spricht Tegnér von Herden mit glänzendem Vliefs und mit Eutern, die sich nach den Eimern sehnen (III, 15). Dies Bild mufs bei Longfellow besonders lebhaft im Gedächtnis gehaftet haben, denn er drückt sich mehrfach, so 101, 128, in ähnlicher Weise aus.

Bei beiden Liebespaaren greift schon bald das harte Schicksal mit rauher Hand in ihres Lebens sonst so glatte Bahn. Bei Longfellow sind es die Engländer; bei Tegnér die Brüder Ingeborgs. Beide sind natürlich nur Mittel zum Zweck;



sie sinken zu Karrikaturen herab und können des Dichters Interesse nur für kurze Zeit in Anspruch nehmen. Im nordischen Gedicht wird ein Thing am „Geschlechtsgrabhügel“ abgehalten: “Jag kom till Tinget uppå ättehögen” (VIII, 85), wo das Schicksal Frithiofs besiegelt wird, und Ingeborg kommt, um von ihrem Geliebten den Ausgang zu erfahren; doch er erscheint nicht sogleich:

> “Det dagas ren, och Frithiof kommer icke!
> I går likväl var redan Tinget utlyst
> på Beles hög” (VIII, 1).

Im amerikanischen Gedicht wird die Versammlung, die für Gabriels Zukunft entscheidend ist, in der Kirche abgehalten, und Evangeline kommt ebenfalls, um von Gabriel von dem Erfolg zu hören; aber auch ihr Gang ist vergebens:

> “Meanwhile, amid the gloom, by the church Evangeline lingered.
> All was silent within; and in vain at the door and the windows
> Stood she and listened and looked, till, overcome by emotion,
> “Gabriel!” cried she aloud with tremolous voice; but no answer
> Came from the graves of the dead, nor the gloomier grave of the living.” (p. 123.)

Während der Thing gehalten wurde, safs Ingeborg voll Sorgen im Tempel und weinte (V, 106). Gott aber gab ihr Kraft in dieser Not.

Evangeline ist mit all ihren Ängsten und Sorgen zu Haus, und aus einem Gewitter heraus spricht Gott, “der die Welt regiert“, tröstend zu ihr (p. 123).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dafs im Hintergrunde beider Gedichte stets die Religion, der Götterglaube in seiner der Situation entsprechenden heidnischen oder christlichen Form steht.

Das Unvermeidliche tritt ein: die Geliebten werden getrennt. Schwer wird der Abschied. Evangeline sieht den bleichen Gabriel nahen. Sie wartet seiner am Strande der See:

> “Half-way down to the shore Evangeline waited in silence,
> Not overcome with grief, but strong in the hour of affliction, —
> Calmly and sadly she waited, until the procession approached her,
> And she beheld the face of Gabriel pale with emotion.

Tears then filled her eyes, and, eagerly running to meet him,
Clasped she his hands, and laid her head on his shoulder, and
whispered:
"Gabriel! be of good cheer! for if we love one another
Nothing, in truth, can harm us, whatever mischances may
happen!" (p. 126.)

So wartet auch Ingeborg am Meeresufer um Abschied von dem teuren Frithiof zu nehmen. „Bleich und wild“ kommt er endlich. Der Abschied ist bei Tegnér etwas mehr in die Länge gezogen; der ganze VIII. Gesang ist ihm geweiht.

Schiffe sind bereit und entführen die jungen Helden den Geliebten. Diese stehen noch lange und schauen den Dahinfahrenden nach:

"Länge jag såg
seglet i vester, det flög på sin våg.
Ack! det är lyckligt, får följa
Frithiof på bölja." (IX, 5.)

Longfellow:

"So unto separate ships were Basil and Gabriel carried,
While in despair on the shore Evangeline stood with her father."
(p. 127.)

Wir wissen, dafs Gabriel sich nach Westen wendet; das Gleiche tut Frithiof:

"Rakt i vester, rakt i vester
skall det gå, hvart böljan bär." (X, 51.)

Nach diesem Lande sehnt sich Frithiof; fort vom Norden: "Hvad är mig Norden". „Frei will er sein, frei wie des Berges Sturm“, "men jag vill vara fri, så fri som bergens vind" (VIII, 1; p. 197.)

Ebenso Gabriel. Auch er fand im Westen „ein freies Land“, wo "no King George of England shall drive you away from your homesteads" (p. 158.)

Von diesem westlichen Lande hören wir, dafs es schön, lieblich und reich ist; besser als die nordische Heimat. So manches ist hier, was der Norden niemals gezeigt hatte:

"... mycket var att skåda,
som Frithiof ej sett förr.

Grofhyflad planka kläder
ej nakna väggar der,
men dyrbart gyllenläder
med blommor och med bär.

Ej midt på golfvet glöder
den muntra brasans sken,
men emot vägg sig stöder
kamin af marmorsten.
Ej rök i sal sig lade,
ej sågs der sotad ås,
glasrutor fönstren hade
och dörren hade lås." (XI; p. 131.)

Bei Longfellow:

"Far in the west there lies a land ..." (p. 164).
.... a home that is better perchance than the old one!
Here no hungry winter congeals our blood like the rivers;
Here no stony ground provokes the wrath of the farmer.
Smoothly the ploughshare runs through the soil, as a keel through the water.
All the year round the orange-groves are in blossom; and grass grows
More in a single night than a whole Canadian summer." (p. 157)

Im schwedischen Epos sowohl als im amerikanischen bricht ein Brand aus und zerstört die Habe der Helden.

Bei Tegnér heifst es von dem vernichteten Hof Frithiofs:

"Den nakna eldstad står upp ur mullen,
lik kämpens benrad i ättekullen;
der gården var, är ett svedjeland,
och askan hvirflar kring härjad strand." (XII, 55.)

Bei Longfellow:

"Suddenly rose from the south a light, as in autumn the blood-red
Moon climbs the cristal walls of the heaven, and o'er the horizon
Titan-like stretches its hundred hands upon mountain and meadow,
Seizing the rocks and the rivers, and piling huge shadows together.

Broader and ever broader it gleamed on the roofs of the village,
Gleamed on the sky and the sea, and the ships that lay in
the roadstead.
Columns of shining smoke uprose, and flashes of flame were
Thrust through their folds and withdrawn, like the quivering
hands of a martyr.
Then as the wind seized the gleeds and the burning thatch,
and, uplifting,
Whirled them aloft through the air, at once from a hundred
house-tops
Started the sheeted smoke with flashes of flame intermingled."
(p. 131.)

Von Ingeborgs Vater hörten wir, dafs er für sich und seinen Freund Thorsten Vikingsson sein Grab in der Nähe des Meeres wünschte:

"Men läggen oss, i söner, i högar två,
på hvar sin sida fjärden vid bölja blå ..." (II, 145.)

Der Anfang des dritten Gesanges lehrt, dafs er seinem Wunsche gemäfs bestattet wurde.

In gleicher Weise wird Evangelines Vater an der See beerdigt: "And there in haste by the seaside, ... they buried the farmer of Grand Pré." (p. 133.)

Dann verläfst Evangeline ihre Heimat: "Leaving behind the dead on the shore, and the village in ruins" (p. 134). Sie tritt ihre tragische Wanderung an, den Geliebten zu suchen. Hier scheint es oft, als wenn Evangeline und Frithiof die Rollen tauschten. Bei Tegnér ist Frithiof der Suchende, der Umherirrende, und von ihm hören wir Worte, die von Evangeline gesprochen sein könnten, z. B.:

"Så länge ännu solen tömmer
sin purpurglans på blomstren varm,
lik rosenfärgadt skir, som gömmer
en blomsterverld, min Ingborgs barm;
så länge irrar jag på stranden,
af längtan, evig längtan tärd,
och ritar suckande i sanden
det kära namnet med mitt svärt." (VII, 9.)

Soviel Gemeinschaftliches die beiden Hauptthelden nun auch haben mögen, so sind sie doch wieder sehr verschieden. Sie

mufsten es sein, entsprechend der verschiedenen Quelle und gemäfs der verschiedenen Auffassung der Dichter. Tégner sagt ausdrücklich in seinem Briefe vom 22. April 1839 an G. Stephen: "Es war nicht Frithiof als Individuum, was ich zu schildern versuchte, sondern das Zeitalter, als dessen Repräsentanten ich mir ihn dachte." Oder an einer anderen Stelle, wo er von Frithiofs Charakter spricht: "Jene Gröfse und Reinheit der Anschauung und des Gefühls, sowie jener Hochsinn und jener Mut, die der Grundzug jedes wahren Heldentums sind, durften natürlich nicht darin fehlen, und die Grundelemente dazu finden sich sowohl in dieser als in vielen andern Sagen vor. Jedoch neben diesem allgemeinen Heroismus habe ich in Frithiofs Charakter auch noch etwas individuell Nordisches niederzulegen gesucht, nämlich jenes Lebensfrische und Trotzige, jene Gott und Menschen herausfordernde Kühnheit, die vor Zeiten einmal ein Grundzug im nordischen Nationalcharakter war und es vielleicht noch ist."

Vergleicht man mit diesen Ausführungen einmal Evangelines Charakter, dann sieht man deutlich, wo Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten auftreten müssen.

Auf eins soll hier nur kurz hingewiesen werden: Es ist das Motiv der Sehnsucht Ingeborgs nach Frithiof, und Evangelines nach Gabriel, das in beiden Gedichten sehr ähnlich behandelt wurde und so häufig zum Ausdruck kommt, dafs es keiner Belege bedarf. Umgekehrt sprechen aber auch Frithiof und Gabriel von den Geliebten, die sie zurückgelassen. So bei Tegnér:

"Men när han talar åter
om älskad Ingeborg,
hur ömt den sköna gråter,
hur ädel i sin sorg;
då suckar mången tärna
med kinderna i brand." (XI, 210.)

Basil Lajeunesse erwähnt Evangeline, wie rührend und schmerzvoll es für die Umgebung, Männer sowohl als Mädchen gewesen sei, Gabriel stets von ihr, seiner Geliebten, sprechen zu hören:

"Thinking ever of thee, uncertain and sorrowful ever,
Ever silent, or speaking only of thee and his troubles,

He at length had become tedious to men and to maidens,
Tedious even to me ... (p. 154.)

Frithiof hatte der Geliebten versprochen, „mit dem ersten Tage des Lenz zurückzukommen". "Med nästa vårdag är jag här igen" (VIII, 429). Und Ingeborg vertraut fest auf das, was der Geliebte sagte, und sie hofft: „Wenn der Frühling wiederkehrt, dann kehrt auch er wieder zurück"; aber sie fürchtet, dafs das Geschick ihr dann noch mehr zugesetzt habe und sie den Geliebten nicht mehr wieder treffe:

"När det blir vår
kommer han hem, men den äskade går
ej till hans möte i salen,
icke i dalen." (IX, 13.)

Evangeline ist in der Missionsstation, wo ebenfalls Gabriel war, der versprochen hatte, im Herbst wiederzukommen, und wie Ingeborg wartet auch sie, aber vergebens:

"Far to the north he has gone", continued the priest; "but in autumn,
When the chase is done, will return again to the Mission,"
Then Evangeline said, and her voice was meek and submissive,
"Let me remain with thee, for my soul is sad and afflicted."
(p. 172.)

Aber wir wissen, dafs manche kummer- und leidvollen Jahre für beide Heldinnen dahingingen, ehe sie wieder mit den Gelebten vereint wurden; wir wissen, wie sie sich härmten und grämten und sehnten; wir wissen auch, wie hart das Schicksal ihnen zusetzte.

Ingeborg wurde gezwungen, den alten König Ring zu heiraten. Die Brüder mufsten die Schwester dem machtvollen Bedränger geben, sonst hätte er das Reich genommen:

"För brödren sattes då två beting;
sin syster skulle de ge kung Ring,
hon ensam kunde hans skymf försona;
om ej, så toge han land och krona." (XII, 101.)

Ingeborg betrachtet diese Schickung als eine höhere Fügung, und den Nornen schreibt sie es zu:

"Väl hörde ingen den ädlas klagan,
hon teg, som Vidar i gudasagan;
hon sörjde tyst ..." (XII, 163).

Auch Evangeline soll jemanden anders heiraten. Von allen Seiten setzt man ihr zu:

Then they would say, "Dear child! why dream and wait for him longer?
Are there not other youths as fair as Gabriel? Others
Who have hearts as tender and true, and spirits as loyal?
Here is Baptiste Leblanc, the notary's son, who has loved thee
Many a tedious year; come give him thy hand ... (p. 138).

Auch sie betrachtet es als eine Fügung Gottes, und ohne zu klagen wandelt sie allein ihre einsamen Pfade mit dem einzigen Trost:

"Patience; accomplish thy labor; accomplish thy work of affection!
Sorrow and silence are strong, and patient endurance is god-like,
Purified, strengthened, perfected and rendered more worthy of heaven!" (p. 139.)

Ingeborg glaubt, sie wird ihren Geliebten nie wiedersehen und ist bereit zu sterben; nur noch einen letzten Abschiedsgrufs soll man Frithiof von ihr bestellen:

"Men säg för ingen den svagas strider,
jag vill ej ömkas, ehur jag lider;
kung Beles dotter fördrar sin sorg
men helsa Frithiof från Ingeborg." (II, 183.)

Ist es nicht fast genau so mit Evangeline? In einem Kloster will sie ihr Leben beenden in treuer Nachfolge ihres Heilandes:

"Other hope had she none, nor wish in life, but to follow
Meekly, with reverent steps, the Sacred feet of her Saviour."
(p. 178.)

Doch es sollte anders kommen. Das Schicksal führte die beiderseitigen Liebenden noch vor dem Tode wieder zusammen. Die Art und Weise freilich, wie es geschah, ist in beiden

Gedichten verschieden, was aber für unsere Beweisführung belanglos ist. Wichtig jedoch ist die Tatsache, dafs gerade dem letzten Teil beider Dichtungen dieselbe Idee zugrunde liegt. Ein religiöser Gedanke: der Hinweis auf die Ewigkeit, das Bewufstsein, dafs alles in der Macht höherer Wesen steht und dafs die ewigen Götter im Himmel alles lenken und leiten, hallt dort wie hier gleich einem mächtigen Grundakkord durch die wundersame Melodei des Finale.

So heifst es bei Tegnér: „Was immer auch geschieht hinieden, es ist in gröfserem Mafsstabe dort oben schon geschehn":

"Ty hvad som sker härnere, det har redan skett
i större mått deruppe." (XXIV, 119.)

Oder an einer andern Stelle: „das Beste ist doch nur gütiger Götter Gabe", "Ty det bästa är dock gode Gudars gåfva." (XXIV, 242.) Und besonders: „Die Erde ist der Schatten nur des Himmels, das Leben ist der Vorhof blofs zum Baldurtempel überm Blau":

"Ty jorde är dock himlens skugga, lifvet är
Förgården dock till Balderstempelet ofvan skyn." (XXIV, 191.)

Evangeline hat im Kloster ihre Zuflucht gesucht und gefunden. Im Dienste ihres Gottes und Erlösers will sie ihre Tage beschliefsen, denn nur für das höhere Leben, ein Leben nach dem irdischen, sollen wir hinieden schaffen und streben. Ein Dank zu Gott ist das letzte, das über die Lippen der frommen Dulderin kommt, als sie endlich den wiedergefundenen Geliebten in ihren müden Armen hält, und der Tod sie dann fortführt aus all den Hoffnungen, Leiden und Ängsten dieser Welt zu einem besseren Dasein hoch droben:

"All was ended now, the hope, and the fear, and the sorrow,
All the aching of Heart, the restless, unsatisfied longing,
All the dull, deep pain, and constant anguish of patience!
And as she pressed once more the lifeless head to her bosom,
Meekly she bowed her own, and murmured, "Father, I thank
Thee!" (p. 184.)

Jener poetische Gedanke vom "Versöhner Tod" ("Försonarn Död" — "Consoler Death") findet sich auffallenderweise in beiden Dichtungen. Bei Longfellow:

"And, as she looked around, she saw how Death the consoler,
Laying his hand upon many a heart, had healed it forever."
(p. 182.)

Bei Tegnér:

"På jorden går försonarn kring och heter Död." (XXIV, 155.)

Das möge genügen. Wer mit den hier ausgeführten Ideen übereinstimmt, wird in beiden Dichtungen mit Leichtigkeit noch mehr Wechselbeziehungen finden; wer es nicht tut, wird manche der gegebenen Beispiele ablehnen; aber auch er wird sich der Tatsache kaum entschlagen können, dafs Evangeline ein Patenkind Frithiofs ist, das aber durch seine vornehme Verwandtschaft nichts von seiner erhabenen Schönheit verlor, ja in mancher Hinsicht sogar noch gewann.

Berlin. Dr. Appelmann.

NEUE BEITRÄGE ZU EINER ENDGÜLTIGEN LÖSUNG DER LEGENDENPROLOGFRAGE BEI CHAUCER.

I.

Eine Entscheidung in der seit langen Jahren heftig umstrittenen, für die Chaucerforschung äufserst wichtigen Frage, welche von den beiden Fassungen des Legendenprologs die ältere, ursprüngliche sei, hat noch nicht getroffen werden können. Da ich nach wie vor von der Richtigkeit meiner Theorie überzeugt bin, will ich gegenüber der eingehenden Kritik meiner Publikationen durch John Koch in den Englischen Studien 55, 2, Seite 175 ff. und den Aufsätzen von Viktor Langhans in der Anglia und den Engl. Studien darzulegen versuchen, in welcher Weise ich in der Lage zu sein glaube, durch die Herstellung neuer Beziehungen und die Erschliefsung der inneren Zusammenhänge das Halbdunkel, das noch immer über der Legendenprologfrage liegt, in helleres Licht zu verwandeln. Es gilt hier vor allem, tiefer zu schürfen und das Augenmerk auch auf Stellen zu richten, die bisher jedem Interpretationsversuche, soweit er überhaupt angestrebt worden ist, hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Die folgenden Betrachtungen bilden den Schlufsstein zu dem Ideengebäude, das ich nach jahrelangen Vorstudien errichtet habe. Ich bemerke aber, dafs ich mich hier auf eine Skizzierung der wichtigsten Momente der Beweisführung beschränke und eine ausführliche Begründung meines Standpunktes mir vorbehalte.

1. Die Sonnen- und die Lilienstelle. (F 230/1, Gg 160/1.)

Rühren beide Formen des Prologs, F (B) und Gg (A), von Chaucer her — eine Ansicht, zu der mit Ausnahme von

V. Langhans, der F für das Machwerk eines anderen erklärt, sich alle Forscher bekennen —, so kann man, wie wir sehen werden, beiden Stellen (F 230/1 und Gg 160/1) eine Bedeutung unterlegen, die, sinngemäfs nuanciert, mit der Idee des Ganzen in Zusammenhang zu bringen ist. Aus beiden Prologen leuchtet klar jener Minnebegriff hervor, der in der Ehe als einer den inneren Menschen veredelnden sittlichen Macht, das Ziel des Minnedienstes sieht. Alceste, von der es F 542—5 (ähnlich in Gg 533 ff) heifst:

> And wost so wel that kalender ys she
> To any woman that wol lover be:
> For she taught al the crafte of fyne loving,
> And namely of *wyfhode* the lyvyng,

sie, die für ihren Gatten in den Tod geht (she that for hire housbonde chees to dye: F 513 = Gg 501), ist das Beispiel für die höchste, opferbereite eheliche Liebe[1]. Es liegt hier also eine bewufste Abweichung Chaucers von den Regeln der courtly love vor ("Courtly love is extraconjugal"). Aber auch gegenüber der Auffassung des Liebesgottes im Rosenroman, der in der Ähnlichkeit bestimmter Züge im grofsen und ganzen als Chaucers Vorbild angesehen werden kann, nimmt unser Dichter sowohl in F als auch in Gg eine bemerkenswert selbständige Stellung ein. Schmückt im Roman de la Rose das Haupt des Cupido die Rose als das gewöhnliche Zeichen des Liebesgottes, so trägt der god of love in F eine Sonne, in Gg einen Kranz von Rosenblättern, *stekid al with lily floures newe.* Das bedarf der Erklärung.

a) Die Sonnenstelle.

F 230/1 sagt der Dichter vom Cupido:

> His gilte here was corowned with a sonne
> In stede of golde, *for hevynesse and wyghte,*
> (wegen der Schwere und des Gewichtes),

---

[1]) Cf. Chaucer, Parson's Tale, 925 ff. (Gl. Ed. 303, linke Spalte): "Man sholde bere hym to his wyf in feith, in trouthe, and in love, as seyth Seint Paul, that *a man sholde loven his wyf as Crist loved hooly chirche that loved it so wel that he deyde for it; so sholde a man for his wyf, if it were nede.*"

eine eigenartige Ausdrucksweise, deren Sinn sich auf den ersten Blick schwer erklären läfst. Sieht man aber näher zu, so stöfst man auf einen Kern, der dem alten Dualismus des katholischen Mittelalters, der Zweiheit von Himmlischem und Irdischem, Übersinnlichem und Sinnlichem, prägnanten Ausdruck verleiht (vgl. hierzu Eduard Wechfsler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Band I, S. 7). Das Gold, das aus der Erde stammt, das sinnliche[1]), leibliche Element, wird hier bewufst der Sonne gegenübergestellt. Die Sonne, die das goldene Haar des Liebesgottes umgibt, ist der Strahlenkranz[2]), der von der Kunst Göttern und Fürsten beigelegt wurde. „Umstrahlte aber das Licht, das gewichtlos und leicht (cf. F 231) durch das Weltall schwebt, das Haupt, so liegt der Gedanke doch nahe, dafs dies naturgemäfs einen Gegensatz bildet zu der schweren goldenen Krone. Dafs das Licht der Sonne aber himmlisch ist, ist ebenso selbstverständlich, wie dafs, wenn diese Sprache angewandt wird, man das Himmlische dem Geistigen, Übersinnlichen gleichsetzt.“ Reinhold Seeberg, Professor der Theologie in Berlin, dem ich

---

[1]) Gold ist „der sinnliche Schmuck, das Schöne und Kostbare der Welt“ nach einer von Neander, Der heilige Bernhard und sein Zeitalter, Hamburg 1848, auf S. 78 zitierten Stelle bei Bernhard von Clairvaux.

Gold und rein sinnliche Liebe, Lust, werden in Richard Wagners „Rheingold“ unmittelbar zueinander in Beziehung gesetzt. Dafs nur der der Welt Erbe und mafslose Macht gewinne, der aus dem Gold einen Ring sich schüfe, dafs aber nur der dessen fähig sei, der „der Liebe Macht entsagt und der Liebe Lust verjagt“, ist ein bekanntes Motiv dieser Oper (vgl. Reclams Universalbibliothek Nr. 5641, Das Rheingold von Richard Wagner. Vollständiges Buch, herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse, S. 37 u. 38). Siehe ferner S. 38 unten: Alberich (die Augen starr auf das Gold gerichtet ...):

Der Welt Erbe — gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe, — doch listig erzwäng' ich mir Lust?

In derselben Wagneroper (Reclam, S. 35) weckt das (himmlische) Licht der Sonne den Glanz des (irdischen) Goldes: „Die Sonne lacht von oben herein und küfst — ein wundervoller poetischer Vergleich — mit ihren Strahlen das Rheingold wach, das nunmehr heller und heller zu glänzen beginnt und des begehrlichen Alberich Auge sofort auf sich lenkt.“ (Dr. Max Burkhardt, Führer durch R. Wagners Musikdramen, Berlin, 1920, Seite 124).

[2]) In F 230 ist das goldene Haar des Love von einer Sonne umkränzt, wie in F 218/9 *the daisye* 'y-corouned is with white leves lyte'.

die Formulierung der in Anführungsstrichen gegebenen Sätze verdanke, bestätigt vollinhaltlich die Auslegung, die ich hier zum ersten Male der Stelle F 230/1 geben konnte.

Interessant ist, dafs Chaucer selbst einen ähnlichen Kontrast wie den zwischen dem schweren irdischen Gold und dem leichten himmlischen Licht der Sonne in der Leichtigkeit der Flamme, die ja auch eine Lichterscheinung ist, gegenüber dem Gewicht des Irdischen festlegt; cf. Boece, Book III, Prosa 11, v. 1014 (Globe Ed., S. 397, rechte Spalte):

> For wherfore ellis bereth *lightnesse* the flaumbes up,
> and the *weyghte* presseth the erthe adoun.

Einer Parallele zu F 230/1 bedarf es nicht; doch verdient erwähnt zu werden die auffällige Übereinstimmung der Gedankenverbindung in der von Silberer, Probleme der Mystik, S. 222 zitierten Stelle aus Plotin's Enneaden VI, 9. 9—10: „Wir müssen mit unserm ganzen Wesen Gott umfassen, damit wir keinen Teil mehr in uns haben, mit dem wir nicht an Gott hangen. Da dürfen wir denn ihn und uns selbst schauen, wie es zu schauen frommt, uns selbst in strahlendem Glanze, erfüllt von geistigem Lichte, oder vielmehr als reines Licht selbst, ohne Schwere, leicht, Gott geworden oder vielmehr Gott seiend. Unseres Lebens Flamme ist dann entzündet: sinken wir aber wieder in die Sinnenwelt hinab, so ist sie wie ausgelöscht.“ [1])

Fassen wir nun den Grundgedanken des ganzen Legendenprologs ins Auge (‘The idea at the basis of the whole Prologue is that the poet has *sinned* against the god’: Dodd, Courtly Love in Gower and Chaucer, 211), so sehen wir, dafs dem Dichter „aus sittlichen Motiven die Übersetzung des Rosen-

[1]) Ähnliche Gedanken dürften häufig begegnen. Mir ist erinnerlich eine Stelle aus Albertus Magnus, De laudibus beatae Mariae virginis, XII, 7, § XX, S. 787: (Maria) Virga: *Levis* et sursum erecta, in quo contemptus *temporalium*. Omnis enim res quanto magis *terrenis* quantitate participat, tanto ad *terram* facilius se inclinat: quia terra ponderosissimum elementum: et ideo amor terrenorum reddit ponderosum. Quanto vero minus, facilius se in altum levat. *Amor* enim *Dei* appellatur *ignis* qui naturaliter tendit sursum. Sed mundanus amor velut terrenus humor trahit deorsum. — Sünde sinkt wie (das schwere) Blei: ‘syn synkes as lede’ finde ich in Religious Lyrics of the *14th* century, ed. by Carleton Brown, Oxford 1924, no. 86, v. 11.

romans und des Troilus zum Vorwurf gemacht wird. Er habe sich gegen das Gesetz des Liebesgottes vergangen ('Thou hast translated the Romaunce of the Rose, that is an *heresye ayeins my lawe'*, F 329/30 = Gg 255/6), weil er Treue und Vertrauen in der Liebe gering achte und erschüttere" (Hedwig Korsch, Chaucer als Kritiker, 93).

Wird so dem sündigen Dichter von dem strafenden Liebesgott ein Spiegelbild vorgehalten, so erscheint der in F 230 mit der Sonne bekleidete Cupido selbst als der Typus der reinen, geistigen, seelischen Liebe und zugleich als der Repräsentant des sittlich Guten, Edlen, Reinen. (Nach R. Seeberg begegnet die Sonne als Symbol der Reinheit z. B. Hohelied 6, 10.)

Und weiter: Schildert Chaucer nach Langhans, Untersuchungen, S. 26, 27, 28, 36, die reine, von der Natur geheiligte, eheliche Liebe als Gegenstück zu der unreinen, blofs sinnlichen, gesetzlosen Liebe, so greift er im Legendenprolog auf diese im Vogelparlament entwickelte Idee wieder zurück. Vom Himmel kommend, sucht der Cupido in der F-Fassung des Legendenprologs (nicht so in Gg!) seine Heimat im Paradiese auf:

> I mot goon home, the sonne draweth west,
> To Paradys, with al thise companye (F 563/4).

'Matrimoyne', so führt Chaucer in der Parson's Tale v. 915 ff. aus (Gl. Ed. S. 302, rechte Spalte), 'is a ful greet sacrament; God maked it in paradys.'[1])

b) Die Lilienstelle (Gg 160/1).

Haben wir den Sinn von F 230/1 richtig erfafst und im Cupido den Träger der Idee der vom Himmel stammenden reinen, ehelichen Liebe erkannt, so bietet die Erklärung der F 230/1 entsprechenden Partie des Gg-Textes (v. 160/1), in der das Haupt des god of love 'ein Kranz von Rosenblättern,

[1]) „Die wahre eheliche Liebe ist", um ein Wort Friedrich Lienhards zu zitieren, „von Urbeginn her im Himmel beschlossen ... Himmel und Erde berühren sich in einem bis in die tiefste Seele liebenden Ehepaar; und es zittert ein Strahl von ihrer Liebe durch das ganze Universum hindurch bis mitten in das Herz Gottes, der solcher Liebe Ursprung ist". (Oberlin, Roman, 87. Aufl., S. 153.)



ganz[1]) besteckt mit frischen Lilienblüten' ziert, keine Schwierigkeiten. Die Rosen der Liebe, die von den Lilien der Keuschheit umsteckt sind, weisen hin auf die im ehelichen Leben geübte Keuschheit und Zucht, die *castitas conjugalis* (Chaucer's chastitee in mariage), die im religiösen Vorstellungskreise des katholischen Mittelalters eine so grofse Rolle spielt. Nach Mitteilungen von Prof. R. Seeberg in Berlin und des katholischen Theologen Prof. Mausbach an der Universität Münster erscheint die von mir gegebene Deutung durchaus plausibel. Sie findet, wie der Strahlenkranz in F 230/1, ihre sinngemäfse Anwendung auf den Cupido. Galt doch die möglichste Entsagung und der Verzicht auf den Geschlechtsverkehr in der Ehe[2]) an sich als wertvoll und verdienstlich und als Kennzeichen eines ernsten, frommen Christen. Man vergleiche hierzu die Ausführungen in Chaucer's Parson's Tale, z. B. 945 ff. (Gl. Ed. S. 303, rechte Spalte, unten): 'And certes, if that a wyf koude kepen hire al chaast, by licence of hir housbonde, so that she yeve never noon occasion that he agilte, it were to hire a greet merite. Thise manere wommen that observen *chastitee* moste be clene in herte, as wele as in body and in thoughte.'

Die Absicht, die Chaucer leitete, indem er dem mehr oder weniger sinnlich aufgefafsten Cupido des Rosenromans (Courtly love is *sensual*!), der nur einen Kranz von Rosen trägt, einen mehr geistig gearteten Cupido in Gg 160/1 gegenüberstellt, wird nun klar. Wenn im Gg-Prolog weifse Lilien zwischen die roten Rosen gesteckt, eingefügt, ein-

---

[1]) Das *al* in Gg 161 ist bezeichnend: Im Blumenkranze Cupidos wechseln Rosen und Lilien regelmäfsig ab; zwischen je zwei Rosen ist eine Lilie hineingesteckt. (Skeat, Note: Gg adds that lilies were stuck about among the rose-leaves). So entsteht gleichsam ein kronenartiges Gebilde, in dem die Lilien die Rosen überragen. Das Oxf. Dict. führt unsere Chaucerstelle unter *steek* v² mit der Bedeutung: 'to set or garnish with things attached'.

[2]) „Ein höchstes Vorbild ist die Ehe Marias mit Joseph (Hugo v. St. Victor, De b. Mariae virginitate, Kap. 1): Conjugium, quod *in solo charitatis vinculo*, et non in concupiscentia carnis et libidinis ardore foederatum est. So beobachtete König Ludwig VII. von Frankreich mit seiner Gattin Eleonore von Poitou, der Enkelin des ältesten Troubadour, möglichste Enthaltsamkeit, so dafs sie erklären konnte, einen Mönch zum Manne zu haben.“ (Ed. Wechfsler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Band I, 319 unten).

geschaltet sind, so symbolisieren die roten Rosen gleichsam die sinnlichen Regungen, die von der Keuschheit unterbrochen, gehemmt, beschränkt werden. Hat Chaucer bei der Schilderung des Rosenkranzes, in den Lilien sich mischen, der von Lilien umsteckten Rosen, sich seiner eigenen Ausführungen in der Parson's Tale, 915 ff. (Gl. Ed. S. 302, links unten) erinnert? Hier heifst es: 'Now comth the remedie agayns leccherie, and that is generally *chastitee* and continence, that *restreyneth* alle the desordeynee *moevinges* that comen of *flesshly* talentes.'

Bezüglich der heraldischen Deutung von Gg 160/1 verweise ich auf frühere Darlegungen. Wenn ich auch jetzt zugebe, dafs das Wort *newe* in Gg 161 nur in dem bei Chaucer üblichen Sinne „neu erblüht, frisch" aufzufassen ist, und dafs „die Bedingungen, unter denen jene neue, rein politische Scheinehe Richards II. mit Isabella von Frankreich (1396) geschlossen wurde, Richard kein neues Anrecht auf die Führung der Lilien in seinem Wappen gaben" (John Koch, Engl. Stud. 55, 2, S. 76), so bleibt doch der Kern meiner Theorie bestehen. Der Liebes- und Frühlingsgott[1]) in der Traumhandlung wird in beiden Prologen zu dem lebenden König Richard II. in Parallele gestellt. Richard II., dessen badge, die Sonne, den Liebesgott in F schmückt, trägt in Gg 160/1 einen Kranz aus seinen eigenen Rosen, besteckt mit seiner Gemahlin Isabella Lilien: eine Galanterie sozusagen, eine Höflichkeit des Dichters, die durchaus im Wesen der Zeit liegt, vielleicht auch nur eine Konstatierung der veränderten Tatsache.[2]) „Irgend einen politischen Anspruch in dieser Stelle zu sehen, ist", wie mich der Heraldiker Dr. Galbreath-Montreux belehrt, „nicht angängig. Für Chaucer und seine Zeitgenossen waren die englischen Ansprüche ein für allemal im königlichen Wappen festgelegt." Übrigens stimmt auch die von mir gegebene nicht heraldische Interpretation

[1]) Über die Verbindung von Liebe und Frühling in Gedichten dieser Art vgl. Neilson, Court of Love; Dodd, Courtly Love, 16, und meinen Aufsatz in Anglia N. F. 32, S. 373 ff.

[2]) Im Gg-Prolog entfällt ja auch die berühmte Anspielung auf die erste Gemahlin König Richards II., Anna von Böhmen, F 495/6, die, wie ich John Koch gegenüber behaupte, mit den folgenden Versen durchaus in logischem Zusammenhang stehen. (Vgl. Engl. Stud. 55, 2, S. 178, 9.)

von Gg 160/1 völlig mit den geschichtlichen Tatsachen überein. Mufste nicht Richard in der rein formalen Ehe mit Isabella, dem 7jährigen Kinde, naturgemäfs keusch bleiben? Verstehen wir nun, warum Chaucer im Jahre 1396 die Änderung in Gg 160/1 gegenüber F 230/1 vollzogen hat, wozu, wie wir noch sehen werden, sonst kein zwingender Grund vorlag?

(Fortsetzung folgt.)

Berlin-Weissensee. Dr. Hugo Lange.

EIN BRIEFWECHSEL HOBHOUSES UND STRATFORD CANNINGS BETREFFEND DAS DENKMAL BYRONS.

Die Jahrhundertfeier des Todes Byrons hat mich daran erinnert, daſs ich vor vielen Jahren bei der Sammlung von Materialien für meine „Geschichte Europas 1815—71“ im Londoner Record-Office die folgende Korrespondenz gefunden habe. Sie gehört daselbst den "Papers of Stratford Canning deposited in the Record Office. Private Letters 1828" an und mag als Ergänzung der interessanten Notizen im Athenaeum 1909, 31. Juli, 7. August S. 118 und S. 154 (Byron und Stratford Canning) dienen.

Hobhouse an Stratford Canning.

(Original.)

My dear Canning

Will you allow me to add your name to the list of names, which I enclose for the purpose stated in the advertisement?

You were acquainted with Lord Byron and I should be exceedingly glad if you would countenance the purpose for paying some public respect to his memory

Very truly Yours

F. C. Hobhouse

(Entwurf auf demselben Blatt.)

Stratford Canning to Hobhouse.

Albemarle Street May 11.

My dear Sir

I acknowledge the favour of your letter. I have no hesitation in stating that although the personal acquain-

tance with Lord Byron was short and although there are parts of his Lordships Poems which for his own sake and for that of public morality I would wish that he had never given to the Press yet his genius is of so exalted a kind and has added so much to the literary glory of his country, that I shall bestow honour to myself in contributing to the proposed monument

C.

Dem Briefe Hobhouses war ein gedrucktes Blatt mit der handschriftlichen Notiz "Private" hinzugefügt: "*Monument to Lord Byron.* It is proposed to raise a Monument to Lord Byron by Public Subscription and a Committee has been formed for that Purpose composed of Individuals, who were either his personal Acquaintances or Correspondents and who are anxious to manifest their Admiration for the Genius of the illustrious Poet." Das Komitee bestand aus 35 gedruckten Namen. Zu ihnen gehörten: „Robert Adair. Esq. Sir Francis Burdett. Bar^{t} M. P. M. B. de Constant (Paris). Duke of Devonshire. J. W. von Goethe.[1]) John C. Hobhouse. Lord Holland. Francis Jeffrey, Marquess of Lansdowne. Th. Moore. John Murray. Samuel Rogers. Sir Walter Scott." Zehn Namen "Added since" waren von Hobhouse's Hand an den Rand geschrieben, unter diesen: „W. D. d'Israeli, Henry Luttrell". Bekanntlich hat Byrons Statue, mit deren Herstellung das Komitee 1829 Thorwaldsen beauftragte, in der Bibliothek des Trinity College in Cambridge eine Stelle gefunden.

---

[1]) Vgl. A. Brandl: Goethes Verhältnis zu Byron (Goethe-Jahrbuch 1899. XX, 26).

ZÜRICH. ALFRED STERN.

WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

Gibt es ein ae. *gedingan* to press, throw oneself with force'?

Dieses angebliche Zeitwort, das dem me. *ding* 'to throw onself with force, dash, press, drive' entsprechen soll, verzeichnet Toller, wenn auch fragend, unter den Nachträgen zum Bosworth-Toller in dem 1916 erschienenen Part II seines Supplements. Die Gewähr für einen solchen Eintrag bietet ihm die kentische Glosse *gedinđ* 'appetit', so wie sie WW. 87^{3} gedruckt ist. Toller verweist zwar auf Kent. Gl. 1155, was nach der Explanation of References in Part IV, Section II des Bosworth-Toller auf die Nummer 1155 der Ausgabe der kentischen Glossen des neunten Jahrhunderts geht, die Julius Zupitza im 9. Bande (neue Serie) der Zeitschrift für deutsches Altertum veröffentlicht hat. Tatsächlich aber ist die Lesung der Glosse, auf der Tollers Eintrag fufst, die Wülckers und nicht Zupitzas. Denn bei Wülcker (WW. 87^{3}) steht: (61^{v}) appetit, *gedinđ* mit der Wülckerschen Anmerkung dazu: "For *gedincđ* or *geđincđ*", woraus Toller augenscheinlich sein *gedingan* gewonnen hat. Warum er sich in dieser Sache eher auf Wülcker, den er nicht zitiert, als auf Zupitza, auf den er verweist und dem er doch nicht folgt, hat verlassen wollen, ist mir ein Rätsel. Denn was Zupitza als Lesung der Handschrift bietet, *geo^{n}rđ*, wofür Kluge (Ags. Lesebuch^{3}, Seite 78^{3}; ibid.^{4}, Seite 77^{3}) einfach *geornđ* druckt, ist doch so offenbar richtig, dafs selbst wenn Wülckers *gedinđ* dem handschriftlichen Tatbestande eher entspräche als Zupitzas *geo^{n}rđ* = *geornđ*, dieses herzustellen wäre. Wie erklärt sich Wülckers Lesung? Augenscheinlich in der umgekehrten Weise wie seine Lesung von Glosse 545 ponderator. *punderngëd* d. h. *pundergend* als *pundergeö*; das will

sagen, er hat das *d* der HS. für ein *o* angesehen, während er in der Glosse 1155 umgekehrt das *o* der HS. für *d* ansah; *n* ist nach Zupitza in beiden Fällen übergeschrieben, Wülcker berichtet es als übergeschrieben nur im Falle von *punderngend*. Aus dem falsch gelesenen *pundergēd* hat Sweet 1897 in seinem Student's Dictionary *punderngeorn* gemacht und B-T ist ihm 1908 darin gefolgt. Im Supplemente Part III versteht sich Toller endlich dazu, das einzig richtige *punderngend*, wenn auch nur fragend, dafür zu setzen. Das Fragezeichen hätte er getrost weglassen können. Auf Grund von *pundengend* kann natürlich, wie Kluge getan hat, ein *pundernian* 'wägen' angesetzt werden. Dieses hatte Hall in der ersten Auflage gebucht. In der zweiten hat er es fallen lassen, ohne *punderniend* dafür einzusetzen.

Ist ein ae. *wénþ* 'beauty' oder *wéne* 'fair, beautiful' wirklich bezeugt?

Diese Frage aufzuwerfen, werde ich durch den Eintrag in Part IV, Section von Bosworth-Toller auf Seite 1190a veranlafst, der lautet: *Wenþ* (?) beauty, v(ide) *wênlic*: — *Wênte* cum formosior Hpt. Gl. 417, 23, v(ide) *wêne*. Das Wort wird zwar durch das beigesetzte Fragezeichen als unsicher markiert, aber da Toller im Supplemente Part III nichts darüber zu bemerken hat, so mufs man annehmen, dafs ihm auch noch im Jahre 1922 das 1908 gebuchte Wort seine Stelle im Dictionary zu verdienen schien. Es wäre aber aller Grund vorhanden gewesen, sowohl das Seite 1190a verzeichnete sb. *wénþ* 'beauty' wie das aus derselben Glosse gewonnene *wéne* II. 'fair, beautiful' auf Seite 1189b auszumerzen. Denn beides sind nur Vermutungen, die eine falsche Lesung der Überlieferung zur Voraussetzung haben. Weder Bouterweks *wenđe* (am Rande *hiwfæstre*) noch Mones *wen þe hiwfæstre* tun der handschriftlichen Erklärung von *cum formosior* Genüge, wiewohl Mone der HS. insofern näher kommt, als er *þe* und nicht *đe* druckt. Er verfehlt aber *hiwfæstre* als am linken Rande von fol. 5[v] stehend zu bezeichnen. Ebenso ist seine getrennte Schreibung von *þe* ungerechtfertigt, und betreffs der Lesung von *wen* hat er sich gerade so wie Bouterwek geirrt; denn der erste Buchstabe ist ein deutliches *þ*; der dritte ein *h*, dessen oberer Teil mit dem unteren von *f* des über *formosior*

stehenden *ſpecioſior* verschmolzen ist, so daſs der Buchstabe wie ***n*** aussieht, für das Mone-Bouterwek es genommen haben. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daſs der Glossator *þehþe* zur Erklärung von *cum* geschrieben hat, wie ersichtlich ist aus der lat. Glosse zu *cum*, nämlich *quãuis*, die neben *speciosior* über *cumformosior* (so die HS.) steht. Dicht über *formosior* ist das Verweisungszeichen . — geschrieben, das einem gleichen über *hiwfæstre* am linken Rande entspricht. Die Erklärung von *cum* durch quamuis *þehþe* fehlt in der Digby-HS. laut Napier, OEGl. 1, 453, wo nur formosior . i . speciosior *hiwfæstre* steht.

Ist *úma* bez. *uma, ume* gesichert als ae. Pflanzenname?

1894 buchte Hall Seite 316b seines Concise Dictionary *ūma* I. wm. 'name of a plant'. Darauf fuſst Sweets Eintrag in seinem Student's Dictionary (1894) *ume* f. 'a plant' auf Seite 187a. Während aber Hall das Wort als ein ganz gewöhnliches erscheinen lieſs, kennzeichnet es Sweet richtig als nur einmal vorkommend. Die Fundstelle Lcd. II, 276, 22 wird angegeben 1908 bei B-T (Part IV, Section II) unter *uma* II 'the name of some plant'. Hall (1916) beharrt darauf im Gegensatze zu Sweet und Bosworth-Toller den Stammvokal als lang anzusetzen, berichtigt aber seinen Eintrag in der ersten Auflage durch Zusatz von Lcd. 103b, das will sagen, das Wort kommt auf folio 103 verso der Lǽcebóc-HS. vor und ist bei Leonhardi Seite 83[15] zu finden. B-T druckt das Zitat der angegebenen Stelle so: *Genim uman, and medmicelne bollan fulne ealað; bewyl ðæt ealo on ðære wyrte.* Toller im Supplemente hat dazu nichts zu bemerken, obwohl das Zitat wie gedruckt durchaus irreführend ist und stark der Berichtigung bedarf; denn bei Cockayne wie bei Leonhardi steht so: *Gif môn ne mæge ûtgegan . genîm uman . ⁊ eac gecrypte hand fulle . ⁊ medmicelne bollan fulne ealað . bewyl þrimme þ ealo on þære wyrte.* Man sieht, BT hat recht Wichtiges ausgelassen, und zwar ohne die Auslassung auch nur anzudeuten, wodurch der Anschein erweckt wird, als wäre an der Stelle in der HS. alles in Ordnung. Auch Cockayne hat nichts zu bemerken. Aber schon aus seiner Übersetzung geht hervor, wie miſslich es um den von B-T nach *uman* ausgelassenen Satz ⁊ (sc. *genim*) *eac gecrypte hand fulle* bestellt ist. Er übersetzt:

"If a man may not discharge his bowels; take 'uman' and **also** a contracted handful *of it* and a moderately mickle bowl full of ale; boil strongly the ale on the wort." Ich habe sein *also* durch Fettdruck hervorgehoben, weil es weiter nichts tut als *eac* wörtlich zu übersetzen, ohne uns über die Schwierigkeit, die in *eac* liegt, hinwegzuhelfen. Denn es liegt auf der Hand, dafs ***and also a contracted handful of it*** nicht die Bedeutung haben kann "und zwar eine gekrüpfte Handvoll davon", die ihm Cockayne augenscheinlich unterlegen möchte, um den gehörigen Sinn in die Stelle zu bringen. Hätte der Rezeptschreiber dies sagen wollen, würde er zweifelsohne 7 *his* (wenn mit Hall-Bosworth-Toller *úma* (*uma*) oder *hire*, wenn mit Sweet *ume* die betreffende Pflanze bezeichnet) statt 7*eac* gesetzt haben. Mit andern Worten: da nur eine Pflanze als Bestandteil des Mittels gegen verstopften Stuhlgang genannt wird, 7*eac gecrypte hand fulle* aber den Schein erweckt, als sei nach *eac* die Nennung einer zweiten ausgefallen und dies durch *bewyl on þære wyrte* klar widerlegt wird, so ist der Schlufs unabweisbar, dafs 7*eac* nicht richtig überliefert sein kann. Ich halte dafür, dafs der Fehler auf Verlesung des Abkürzungszeichens für *ond* beruht. Statt 7 mag *l* im Originale gestanden haben, so dafs also *leac* nach *uman* zu lesen wäre. Damit liefse sich *uman* vereinigen, wenn das auf Verlesung von *unian* beruht und *unian* auf *unioñ* = *unionem* zurückgeht. Zwischen *unioñ* und *leac* mag ein .i. = *þis* (id est) ausgefallen sein. Die Verlesung von *l* als 7 läfst sich einigermafsen durch die auf folio 102 recto vorkommende Vermengung von *l* mit *c* wahrscheinlich machen (Leonhardi Seite 82[1] = Cockayne II, 272[7]) in *cybcorna* statt *lybcorna*, wiewohl da für den Fehler auch der Gedanke an das folgende *c* von *corna* verantwortlich gemacht werden kann. Vergleiche auch im Durham Ritual 13, 16, wo nach Lindelöf, A new collation of the gloss of the Durham Ritual, Mod. Lang. Review vol. XVIII, No. 3, page 274, der lateinische Text *et* hat, das Stevenson als durch *ł* wiedergegeben angibt, während die HS. 7 hat.[1])

[1]) Ein Exemplar seiner Abhandlung hat mir der Verfasser jüngst freundlichst übermittelte, wofür ihm auch hier bestens gedankt sei. Lindelöfs neue Lesungen stimmen im grofsen und ganzen mit denen überein, die A. S. Cook freundlichst vor einigen Jahren als Ergebnis seiner Collation mir zur Verfügung gestellt hatte. Über Abweichungen mag ich



Ich würde vorschlagen, *unian leac* statt des überlieferten *uman* *7eac* zu lesen, wenn ein *unie* statt des allein bezeugten *ynne-* (*leac*) sonst nachzuweisen wäre. Aber es ist eben nur *ynne-* als Entlehnung aus lat. *unio* und zwar nur in der Zusammensetzung *ynneléac* anderweitig zu belegen und — sei nebenbei bemerkt — *enneléac* (WW. 297[5]), *enneléc* (WW. 134[19] = Anglia 41, 138[1]) ist die kentische Entsprechung davon. Wenn daher BT, Seite 252a, *ynneléac*, *yneléac* unter *enneléac* aufführen, als ob letzteres die gemein-ae. Normalform wäre, so hätte Toller im Supplemente Part III unter *ynneléac* die Sache richtig stellen und sich nicht damit begnügen sollen, einen Beleg für *ynneléac* aus Napiers NEG. (An. Ox.) 53, 14 *unio ynnileac* zu bringen. Er hätte sagen sollen: "Take here the quotations in the Dictionary s. v. *enneléac*", und *ynneléac* hätte er vor allen Dingen aus dem Epinal (meine Ausgabe Seite 2 c d 6) ascalonium *hynni laec* = Corpus Gl. ed. Hessels A 841 (*ynnelaec*) = Erfurt (CGL. V, 340, 31 *ynnilec*) belegen sollen. Dazu Corpus Gl. C 317 cepa . *ynnilaec* . *cipe*. Ferner WW. 295[21] Scolonia . *ynneleac*; ibid. 300[26] Unnio. *ynneleac*; ibid. 270[27] ungio. *yneleac*, da unter *enneléac* im Dictionary *ynneléac*, *yneléac* zwar als vorkommend angeführt, aber nicht mit Belegen versehen sind. In Klammern wäre dazuzufügen die me. Form *lnelek* (mit teilweiser Geheimschrift *knelek* geschrieben) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, WW. 555[12] Cepa .i. oignum, .i. *knelek*, für die Wülcker in der Anmerkung auf 134[19] Cepe . *ennelec* verweist. Die Belege für das kentische *enneléac* sind übrigens auch nicht mit den gegebenen erschöpft. Aus dem Durham Pflanzenglossar, das Cockayne im 3. Bande seiner Leechdoms veröffentlicht hat, kommt noch in Betracht Cepa. *Henne leac* (Lcd. III, 301a, letzte Zeile v. u.). Ascalonia . *Ynneleac ł cipe* (ibid. III, 300[12], Zeile 13), auch Cerefolium . *Cerfille ł hynne leac* (ibid. III, 301b, Zeile 1) stellen sich zu *ynneléac*. In letzterem sind *Cerefolium* und *Cepe* zusammengemischt. Was *Cepe* anbelangt, so gibt das Förster (Anglia 41, 133, Anm. 2) für "eine ältere Form für das sonst übliche *cepa*" aus. Es wird das aus Marcelli de medicamentis liber ed. G. Helmreich 6, 2 bekannte Neutrum *cepe* (*longum quod ceputius nominatur*) sein.

demnächst einiges zu sagen haben, falls Cook nicht selbst das Wort dazu ergreift oder Lindelöfs Neuausgabe nicht alle Zweifel hebt.

Auch Förster hält augenscheinlich *enneléac* für die normale ae. Form. Sonst könnte er nicht in der beregten Anmerkung von *enne*(*léac*) (statt *ynne*(*léac*)) als aus lat. *unio* entlehnt reden. Er hätte unbedingt von dem im Epinal-Erfurt-Corpus bezeugten *ynni* (*ynne-*) ausgehen müssen. Ae. *ynneléac* entspricht einem ahd. *unnelouh*, das in dem aus dem 11. Jahrhunderte stammenden Codex Bonnensis 218 bezeugt ist: Bulbus *bungo* . Bulbus est etiam radix herbarum rotundu^s ut uniones .i. *unelouh* (lies *uñelouh*), Ahd. Gl. III, 471[16–17]. Steinmeyer verweist in der Anmerkung zur Glosse auf *unlouch* Hildegardis Physica 1, 83 und *unloich*, das Ahd. Gl. III, 387[40] cepe erklärt.

Wir kommen zurück zu unserer Lǽcebóc-Stelle. Wir haben gezeigt, dafs weder Cockayne noch Bosworth-Toller die sprachliche Schwierigkeit gewürdigt haben, die in dem überlieferten *genim uman ⁊eac gecrypte hand fulle* liegt, das eben das nicht bedeuten kann, was wir erwarten: „Nimm *uman* und **zwar** eine gekrüpfte Hand voll." Die einfachste Lösung der Schwierigkeit erblicken wir in der Annahme, dafs *uman ⁊eac* aus *unioñ . i . leac* verderbt worden ist. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Tatsache, dafs Zwiebelsaft wirklich ein den Stuhlgang förderndes Mittel ist und auch an zweiter Stelle eine Zwiebelpflanze, *gárléac*, als ein solches Mittel empfohlen wird: *Eft gif môn syþ garleâc on henne broþe ⁊ selð drincan, þonne to læt*[1]) *hio ꝥ sar.* In diesem Satze ist *hio* (sc. *gárléac*) bemerkenswert. Anscheinend ist da das ae. Wort für Knoblauch als weiblich behandelt. Das kommt wohl daher, dafs der Rezeptschreiber *wyrt* im Sinne hatte. Aufmerksamkeit möchte ich auch auf die Zusammensetzung

hennebroþ 'Hühnerbrühe'

lenken und seine Aufnahme in das Wörterbuch empfehlen. Diese genitivischen Zusammensetzungen sind, wie Förster richtig bemerkt, in den Wörterbüchern recht stiefmütterlich behandelt worden. Es sind eine ganze Anzahl allein in den Leechdoms bezeugt, die einen Platz im Wörterbuche verdienten, wie *henneǽg* 'Hühnerei' aus Leonhardi S. 33[35] *do henne æges ꝥ hwite to*, *ǽges geolca* 'Eigelb', aus ibid. 31[29] *smire mit æges geolcan*, wozu sich stellt *ǽges geolu* 'Eigelb' aus ibid. 40[1] *do . . on hunig æges geola.* Bosworth-Toller und Hall[2] führen nur *hennebelle* als

---

[1]) Leonhardi, S. 83[19], trennt törichterweise *to læt* durch ein Komma.



Zusammensetzung mit *henne-* auf. Sweet hat daneben noch ein *hennewól*, die Quelle seines Eintrags habe ich aber bislang noch nicht ermitteln können. Auf *oxanhyrde* 'Ochsenhirt' als bei Sweet fehlend wies 1900 Napier in der Anmerkung zu OEG. 23, 32 hin. Ich hoffe demnächst die Gelegenheit zu finden, ausführlicher über die Sache zu reden und das Material aus meinen Sammlungen vorzulegen.

Gibt es ein ae. *mare* f. 'silverweed'?

1894 brachte Hall in der ersten Ausgabe seines Concise Dictionary *mare* I. wkf. 'silverweed' als ganz gewöhnliches Wort. In der zweiten Ausgabe 1916 gibt er die Quelle für den Eintrag an, nämlich Lcd. II, 74⁹. Von Hall[1] übernahm 1897 Sweet das Wort in sein Student's Dictionary und 1908 wurde es dem Dictionary von Bosworth-Toller einverleibt unter Angabe der Stelle aus den Leechdoms und Verweis auf isl. *mara*, das nach Cockayne, Lcd. II, 399a *potentilla* bezeichet. Auf dem, was er ferner sagt: "the cottony potentilla will be *silverweed*, potentilla anserina with argentea" beruht die Angabe in Hall, Sweet und Bosworth-Toller, dafs mit *mare* in Lcd. II, 74⁹ = Læceboc ed. Leonhardi p. 23[16] eine Pflanze gemeint ist, die ne. silverweed genannt wird. Es scheint mir aber durchaus nicht bewiesen, dafs in *mare* an der Stelle wirklich ein Pflanzenname vorliegt. Es wird am besten sein, den ganzen Paragraphen nach Cockayne herzusetzen: *Wiþ fær swile . nim hunan gebeat ⁊ gemeng wiþ rysele legeon . Eft mare twynihte grut mealtes smedma . cersan . æges þ hwite bisceop wyrt . elene . ontre . elehtre . sigsonte . galluc meng tosomne legeon.* Cockayne übersetzt das so: "Against a sudden swelling, take *hore* hound, beat and mingle it with lard, lay on. Again, mingle together the cotony potentilla, *commonly called silverweed*, groats of malt, smede *or fine flour*, cress, the white of an egg, bishopwort, helenium, ontre, lupins, "sigsonte", comfrey, lay on." Hier ist zunächst Cockaynes Deutung von *twynihte grut mealtes* zu beanstanden, oder vielmehr seine Verbindung von *twynihte* mit *mare*, was er mit *cottony potentilla* wiedergibt, während er im Glossar p. 409 *downy* für das von ihm angesetzte *twiniht* hat, das nach ihm eine Ableitung von *twin* 'byssus' ist. Dafs dieses angebliche *twiniht* 'downy' oder 'cottony' ein 'ghostword' ist, habe ich früher nachgewiesen,

als ich das bei Hall[1] spukende *twíniht* 'twine-like', like linnen' bekämpfte und darauf hinwies, dafs Sweets "*twynihte* f. — *máre* ∼ a plant" darauf beruht. So steht bei ihm Seite 178c zu lesen. Damit vergleiche man den Eintrag auf Seite 114b, *mare* f. 'silverweed', der auf dieselbe Stelle, Lcd. II, 74[9] zurückgeht, die Hall Seite 302b als Quelle seines *twíniht* 'twinelike' angegeben hatte. In der zweiten Auflage aber hat er das Unwort zugunsten von *twinihte* 'two days old' Seite 304a verschwinden lassen. Wohlweislich. Denn dafs von einer Verbindung von *twynihte* mit *mare* nicht die Rede sein kann, einerlei, ob man *mare twynihte* mit Cockayne annimmt und '*cottony* (*downy*) *silverweed*' übersetzt oder mit Sweet *máre twynihte* zu lesen vorzieht, was doch wohl die gröfsere *twynihte* bedeuten müfste. Wer die Leechdomstelle aufmerksam liest, kann gar nicht im Zweifel darüber sein, dafs die Deutung von Hall[2] '*two days old*'[1]) die einzig richtige ist, weil *twynihte* nicht das vorhergehende *mare*, sondern das folgende *grut* (d. h. *grút*) *mealtes* bestimmt und dieses nicht *groats of malt*, sondern *grout* ('the wet residuary materials of malt liquor', wie B-T Seite 492 es ausdrückt) bedeutet. Toller im Supplement Part III, 489b, verweist richtig auf *grout* im NED und vergleicht andd. *grût* 'magaria; fermentata cerevisia quod vulgo *grût* nuncupatur.' Fürs Altenglische wird aber wohl *infermentata cerevisia* unter *grút* zu verstehen sein, wenn anders WW. 587[8] granomellum ang[li]ce *growte* richtig mit *wort* 'Würze' gleichgestellt wird und Schröer daher *grout* durch 'das ungegorene Bier, Würze' wiedergibt. Während an unserer Stelle für die Mischung mit Kräutern zur Herstellung der Salbe gegen plötzliche Anschwellung zwei Tage alte Würze verlangt wird, ist einfach 'alte Würze', *ealde grut* erforderlich für das unter XXVII genannte Rezept gegen *bánece* (Leonhardi Seite 22[4]). Dort werden erst die Kräuter genannt, die mit alter Würze, Essig, Hirsch-, Ziegen- oder Gänseschmalz zu mischen sind. Hier folgt die Aufzählung der erforderlichen Kräuter nach Nennung der zwei Tage alten Würze, mit der sie zu mischen sind. Hätte Sweet dies beachtet, würde ihn seine auf Seite 178c des Student's Dictionary gewonnene Erkenntnis, dafs *mare* nicht ein angebliches "silverweed", sondern

---

[1]) die sich mit der von B-T in Part IV, Section II, Seite 1027a, deckt.

máre repräsentiere, unfehlbar dazu geführt haben, auch seine Verbindung von *máre* mit einem unmöglichen Pflanzennamen *twynihte* aufzugeben und die Aufzählung der Salbenbestandteile mit *twynihte grut mealtes* zu beginnen. Um es kurz zu machen, das zweite Rezept zur Herstellung einer wirksameren Salbe gegen *fǽrswile* ist so zu lesen: *Eft máre: twynihte grút mealtes, smedma, cersan, ǽges þæt hwíte, bisceopwyrt, elene, ontre, elehtre, sigsonte, galluc; meng tosomne, lege on.* Zu *sigsonte* in dieser Aufzählung bemerkt Cockayne im Glossar, Lcd. II, 405a: "a wort, herba quaedam ignota". Es wird mit *stánmerce* gleichgestellt WW. 299[27].

Darf die Glosse *on muþan* 'in portum' als Beleg für *múþa* 'Mündung' in Anspruch genommen werden?

Als weiteren Beleg zu den im B-T, Seite 702b, für *múþa* 'mouth of a river, opening, door' gegebenen fügt Toller in Part III seines Supplements, Seite 644a, die Blickling Glosse *on múþan* 'in portum'. Mit demselben Rechte hätte er dazu *on muðan* 'in portum' aus dem Regius Psalter 106[30] stellen können. Dafs aber beide nicht zu *múþa* 'mouth of a river' gehören können, ist aus dem Lemma *in portum* ersichtlich. Sie sind vielmehr Zeugnisse für das Vorhandensein einer ae. Nebenform zu *hýþ* 'Hafen', nämlich

húþe 'Hafen' (= nd. *Hude*) neben *húþ* 'Hafen'

für das der Lambeth Psalter 106[30] Gewähr bietet; *on muþan* 'in portum' in den Blickling Glossen und dem Regius Psalter beruhen auf der Verlesung von *in* als *m*. Die ursprüngliche Glossierung war sicher *on, in* [*h*]*uþan*. Die Zusammenschreibung von *in* mit [*h*]*uþan* ist schuld an dem Scheine, der Toller veranlafst hat, *muþan* in den Blickling Gl. für bare Münze zu nehmen. Ich kann augenblicklich den Druck der Blickling Glossen nicht einsehen, da er in einer Kiste verpackt ist, zu der ich jetzt keinen Zugang habe. Ich vermute aber stark, dafs die von Toller angeführte Glosse auf derselben Psalmenstelle beruht, aus der *on muðan* 'in portum' im Regius Psalter und *to huðe* 'in portum' im Lambeth Psalter nachweisbar ist.[1])

[1]) Korrekturvermerk: Ich habe jetzt Einsicht genommen und meine Vermutung vollauf bestätigt gefunden.



Roeder bietet keine Anmerkung zur Stelle, und auch Wildhagen in seiner Ausgabe des Cambridge Psalters unterläſst, auf die abweichenden Lesarten des Regius und Lambeth Psalters aufmerksam zu machen, obwohl schon die Glossierung *in hyðe* im Vespasian Psalter gegenüber dem *on hyðe* des Cambridger genügende Veranlassung zu einer Anmerkung bot. Ob der Junius Psalter *on* oder *in hyðe* hat, kann ich augenblicklich nicht feststellen.[1]) Zu *húþ* f., *húþe* f. neben *hýþ* f. 'portus' vergleiche *hup-ban-seax* gegenüber *hypesex*.

[1]) Korrekturvermerk: Er hat *on*.

Berichtigungen zu Anglia XLVIII. N. F. XXXVI, Viertes Heft.

Seite 377, Zeile 6 lies: [*tíd*] *sý*.
„ 378, „ 4 lies: Bereits im Jahre 1896 (Anglia N. F. VII, 468) und 1897 (JGPh. I, 61).
„ 18 und 31 lies: *silva*.
„ 380, „ 24 lies: No. 6893.
„ 382, „ 24 und Seite 383, Zeile 6 lies: *quabâla*.
„ 386, „ 4 von unten lies: Seite 439.
„ 387, „ 27 lies: Anglia 36, 78.
„ 391, „ 19 lies: *wísdóme*.

Bristol, Conn., September 1923.

Otto B. Schlutter.

DER GEGENWÄRTIGE STAND DER CHAUCER-FORSCHUNG.[1])

Wenn ich über dieses Thema berichten soll, fragt es sich zunächst, von welchem Zeitpunkt ich dabei am besten ausgehe. Zum letzten Male habe ich darüber in der Germ.-Romanischen Monatsschrift (1908, 490 ff.) im Zusammenhang geschrieben, nachdem ich acht Jahre vorher auf dem Leipziger Philologentag einen Vortrag über den gleichen Gegenstand gehalten hatte. In demselben Jahre (1908) erschien auch das Chaucer-Manual der Amerikanerin Miſs Hammond, in dem freilich das subjektive Urteil der Verfasserin zu stark hervortritt, das auch sonst einige Mängel aufweist, das aber durch seine umfassende Bearbeitung ein wertvolles Hilfsmittel für alle Chaucer-Studien bleibt.

Gewissermaſsen schlieſst sich an dieses Werk das *Manual of the Writings in Middle English* (1050—1400) des gleichfalls amerikanischen Professors Wells an, das 1916 veröffentlicht wurde, und dem 1920 ein Supplement, das fortgesetzt werden soll, folgte. Dieses mit groſsem Fleiſs hergestellte Buch, das allerdings noch manche Nachträge und Berichtigungen verlangt (s. meine Anz., Litbl. f. germ. u. rom. Phil. 1921, Sp. 299 ff.), widmet unserm Dichter ein umfangreiches (XVI.) Kapitel, in dem der Verf. — wie überall — sich bemüht, eine möglichst unparteiische Übersicht über die späteren Forschungen auf dem Chaucer-Gebiete zu geben. Allein da dieses Handbuch in Deutschland kaum sehr verbreitet sein dürfte, und da Wells' Urteil doch öfter Widerspruch herausfordert, wäre es bedenklich, hiervon als meiner Grundlage auszugehen. Noch weniger

[1]) Nach einem in der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen etc. gehaltenen Vortrag.

käme hierfür die von Miss Paues seit 1921 herausgegebene *Bibliography of English Language and Literature* (Cambridge, Engl.) in Betracht, da sie sich auf genaue Titelangaben beschränkt, wie auch der 'Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germ. Philologie' in seiner jetzigen gedrängten Gestalt meist nur solche bietet. Immerhin sind diese Werke zur Ergänzung meiner hier knapp gehaltenen bibliographischen Angaben nachzusehen. In meinem vor kurzem erschienenen Werke 'G. Chaucers Canterbury-Erzählungen, nach W. Hertzbergs Übersetzung neu bearbeitet usw.' habe ich wohl die Ergebnisse der neueren Chaucerforschung in Einleitung und Anmerkungen verwertet, erhebe aber nicht den Anspruch auf Vollständigkeit in der Anführung meiner Quellen.

Im folgenden werde ich also alles, was vor 1908 liegt, als abgetan betrachten und von den seitdem veröffentlichten Chaucerschriften nur auf die näher eingehen, welche noch in der Erörterung befindliche Fragen behandeln, alle übrigen aber blofs kurz berühren.

Der Mittelpunkt der Chaucerforschung war über 40 Jahre hindurch bekanntlich die Londoner Chaucer-Society, die aber nach dem Tode ihres rührigen und verdienstvollen Leiters Fr. Furnivall († 1910) ihre Tätigkeit einstellen wollte, da sein ebenso geschätzter Nachfolger W. Skeat († 1912) ihre Aufgabe nunmehr für gelöst ansah — wie wenig dies aber der Fall ist, wird sich aus den späteren Ausführungen ergeben. Nur sollten die bereits angekündigten oder in Vorbereitung befindlichen Werke fertiggestellt werden, doch nur zwei sind wirklich erschienen, die an geeignetem Orte zu erwähnen sind. Die Geschäftsstelle der Ch.-Society befindet sich jetzt in der Oxford University Press, die etwaige Nachfragen beantwortet und Bestellungen ausführt. Auch sonst scheint das Interesse an einem seiner gröfsten Dichter in England neuerdings etwas eingeschlummert zu sein, da dort verhältnismäfsig wenige Beiträge zu seiner Erforschung zu Tage gekommen sind.

Viel reger dagegen beteiligt sich Deutschland an der Förderung dieser Studien — wenn wir zunächst bei allgemeinen Betrachtungen bleiben wollen —, das aufser einer Anzahl mehr oder weniger bedeutsamer Abhandlungen und Ausgaben namentlich Untersuchungen von Chaucers Sprache und Vers-

bau hervorgebracht hat, meist Doktordissertationen, die, obwohl in engen Grenzen und nicht immer einwandfrei, doch manch brauchbaren Baustein zu einem gröfseren Gebäude geliefert haben. An Zahl von Beiträgen zur Chaucerforschung, sei es an vollständigen Werken, wie den bereits zitierten, sei es an Ausgaben, an Abhandlungen oder kleineren Artikeln, wird unser Vaterland aber weit von Nordamerika übertroffen, dessen Gelehrten mehrere Zeitschriften, die ausschliefslich den neueren Sprachen gewidmet sind (Publ. Mod. Lang. Ass., Mod. Lang. Notes, Mod. Philology, Journ. of Engl. and Germ. Philol., Rom. Review) hierfür zur Verfügung stehen, während demgegenüber England nur die Mod. Lang. Review besitzt. Doch obwohl die Herren — und Damen dort drüben manch tüchtige Leistung aufzuweisen haben, so gilt doch auch hier das alte Sprichwort, dafs nicht alles Gold ist, was glänzt. Denn im allgemeinen scheinen sie sich zu bestreben, die Ergebnisse der anglistischen Wissenschaft im alten Europa als haltlos umzustürzen und neue überraschende Entdeckungen an deren Stelle zu setzen. Natürlich wäre es verfehlt, wollte man an den einmal gewonnenen Ansichten hartnäckig festhalten und neu auftauchende Anschauungen ohne weiteres ablehnen. Aber wenn man auch vorurteilslos an die Prüfung solcher herangeht, wird man doch verlangen müssen, dafs sie wohlbegründet sind, ehe man sich entschliefst, den alten Glauben beiseite zu werfen — und dieser Nachweis ist meines Erachtens den Herren Amerikanern nicht immer gelungen. Doch das einzelne hierüber später.

Anderseits ist es erfreulich zu erkennen, dafs man in letzter Zeit auch in Frankreich, Italien und Holland sich eingehender mit Chaucer beschäftigt hat, teils in Übersetzungen, teils in literarischen Untersuchungen.

Ich wende mich nunmehr zu den einzelnen Schriften, die hierbei in Betracht kommen, und zwar zunächst zu denen, die ein Gesamtbild von Chaucers Zeit, seinem Leben und Schaffen entwerfen. Da wäre die Neuauflage des früher geschätzten Büchleins von Ward zu nennen (1909), die jedoch im wesentlichen nur ein Abdruck der ersten sein soll — ich selbst habe es nicht zu Gesicht bekommen, da die Staatsbibliothek nur diese besitzt. Bedeutender ist der 'Chaucer' des Franzosen Legouis (1910), von Lailavoix ins Englische übertragen, der uns die Gestalt des Dichters und die Bedeutung

seiner Werke lebendig vor Augen führt und liebevoll in sein Wesen einzudringen sucht.[1]) Auch Grace Hadows *'Chaucer and his Times'* (1914) bietet eine lesbare Zusammenstellung des hierüber Wissenswerten, bespricht auch des Dichters Behandlung seiner Quellen, seine Charakterzeichnung, seinen Humor, seinen Einflufs usw., berücksichtigt aber zu wenig neue Forschung und bringt nicht viel Eignes. Wichtig für ein richtiges Verständnis des Dichters und seiner Schöpfungen sind ferner einige Werke, welche die Kulturverhältnisse zu seiner Zeit darstellen. Da ist Coultons *'Chaucer and his England'* (1908), der im Anschlufs an die Lebensnachrichten und die Werke des Dichters die damaligen Sitten, höfischen Bräuche, das Kriegswesen, die Trachten, die Wohnungsverhältnisse und die soziale Lage in England beschreibt. Im selben Jahre veröffentlicht Maria Köllreutter ihre Dissertation (Zürich) über das Privatleben in England nach den Dichtungen von Chaucer, Gower und Langland und schildert darin Wohnung, Kleidung, Mahlzeiten, Familienleben, Umgangsformen, Sittenverderbnis, Aberglauben, Vergnügungen usw. jener Zeit.

In *'Chivalry in English Literature'* (1912) untersuchte Schofield die Anschauungen über Rittertum in den Werken Chaucers, Malorys, Spensers und Shakespeares, und kommt zu dem Ergebnis: *'The English ideal of a gentleman is an outcome of English chivalry.'* Inhaltlich verwandt hiermit ist *'Courtly Love in Chaucer and Gower'* von W. G. Dodd (1913 — wie das vorige amerikanischen Ursprungs), der die Herkunft des höfischen Liebesideals auf Ovids Ars amatoria zurückführt, die im mittelalterlichen Sinne Andreas Capellanus in *De arte honeste amandi* ausgestaltete, ein Werk, das in Frankreich als Gesetzbuch der ritterlichen Erotik weite Verbreitung fand und später auch in England eindrang. Hierauf betrachtet der Verf., abweichend von seinem Titel, zuerst, wie sich jene Anschauungen bei Gower, dann bei Chaucer widerspiegeln, in dessen Dichtungen er — mit seinen Landsleuten (s. u.) übereinstimmend — mehr konventionelle Nachahmung als eigene Empfindung entdeckt. Doch erkennt er an, dafs der Dichter

---

[1]) Die *'Renaissance du Livre'*, Paris 1922, bietet nach Paues' Bibliography *'Introduction and extracts translated'*.

die Idee der höfischen Liebe künstlerisch zu verwerten verstand. Mehr von der realistischen Seite zeigt ihn Emerson in seinem Aufsatz *'Chaucer and Medieval Hunting'* (Rom. Rev. 13, 115 ff.), in dem er, hauptsächlich an der Hand von des Herzogs von York 'Maystre of the game' (Anf. d. 15. Jhs.) und Turberviles 'Book of Hunting' (1576), darlegt, welche Erfahrung in der Jagdkunde der Dichter in seinen Werken, besonders im Buch von der Herzogin, doch auch in anderen, an den Tag legt.

Etwas weiter ab liegen die *'Illustrations of Chaucer's England'* von Dorothy Hughes (1918), welche Auszüge aus zeitgenössischen Geschichtschreibern und Urkunden bringen, die in Beziehung zu den Lebensschicksalen des Dichters und zu Anspielungen in seinen Werken stehen.

Ein interessantes Thema hat sich Käthe Heidrich in ihrer Freiburger Dissertation (1915) 'Das geographische Weltbild des späteren englischen Mittelalters, mit besonderer Berücksichtigung Chaucers und seiner Zeitgenossen' gewählt, doch dasselbe, wenn auch nicht ohne Fleifs, recht unvollkommen behandelt (s. meine Anzeige, Angl. Beibl. 27, 18 ff.) — Endlich sei an dieser Stelle eine andere Doktorschrift (Würzburg 1911) erwähnt, Markerts 'Chaucers Canterbury Pilger und ihre Tracht', die sich zwar auf die Untersuchung nur einer Dichtung beschränkt, doch diese um so eingehender durchführt.

Welchen Einflufs Chaucers Dichtungen auf die späteren Geschlechter ausgeübt haben, und in welcher Achtung sein Name noch Jahrhunderte nach seinem Tode stand, ist grofsenteils schon lange bekannt. In neuerer Zeit haben sich mit Untersuchungen darüber noch ein paar Abhandlungen beschäftigt, so schon früher (1905) Toblers Zürcher Dissertation, dann Dora Hertwigs Marburger Doktorschrift (1908) die sich jedoch auf die Cant. Tales beschränkt. Ballmann behandelte (Angl. 25, 1 ff.) Chaucers Einflufs auf das Drama und Rosenthal Spensers Verhältnis zu Chaucer (Kieler Diss. 1911), wozu auch Nadal (Publ. Mod. Lang. Ass. 23 und 25) Beiträge lieferte. Doch eine vollständige Zusammenstellung aller späteren auf unsern Dichter bezüglichen Aussprüche und Urteile veröffentlichte erst Mifs Spurgeon in dem letzten von der Chauc. Soc. (2nd Ser., 52) herausgegebenen Werke unter dem Titel *'Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion'*,

das allmählich in drei Teilen (I bis 1800, II bis 1850, III bis 1900) zwischen 1913 und 1921 erschienen ist. Voran ging diesem als Pariser Doktorschrift ihre Abhandlung *'Chaucer devant la Critique en Angleterre et en France'* (1911). Es ist erstaunlich, mit welchem Fleiſs die Verfasserin, von Miss Fox unterstützt, die Literatur bis in die entlegensten Winkel durchstöbert hat, um ihre Schätze zusammenzutragen. Wir sehen daraus, wie das Verständnis von Chaucers Sprache und Versbau vom Ende des 16. Jahrhundert immer mehr verblaſst, wie fabelhafte Lebensbeschreibungen auftauchen, und unechte Dichtungen sich in die echten in den wiederholten Ausgaben seiner Werke einmengen. Trotzdem gilt er als Vater der englischen Dichtkunst. Kommentare und 'Moderzinations' erschienen, bis erst mit Tyrwhitt die richtige Kritik beginnt, die bis in die Neuzeit verfolgt wird.

Von literarischen Gesamtdarstellungen über Chaucers Leben und Werke aus neuerer Zeit wäre als umfangreichste die im II. Bd. der Cambridge History of English Literature zu erwähnen, die wohl verständig geschrieben ist, doch keinen merklichen Fortschritt über die früheren bedeutet. Dagegen ist Kittredges Schrift *'Chaucer and his Poetry'* (1915) reich an neuen Ideen, die jedoch manchmal zum Widerspruch herausfordern. Diese Schrift beruht auf 6 Vorträgen, die der Verf. i. J. 1914 an der Johns Hopkins Universität in Baltimore gehalten hat, und die demgemäſs einen mehr rhetorischen als streng wissenschaftlichen Ton anschlagen. In der ersten Vorlesung *'The Man and his Times'* gibt Kittredge eine feinsinnige Charakteristik des Dichters, während er in den folgenden näher auf einzelne seiner Werke eingeht (Buch v. d. Herzogin, Haus der Fama, Troilus und mehrere der Cant. Erzählungen), die übrigen nur flüchtig berührend. Am besten werden die einzelnen Kapitel im Zusammenhang mit andern Schriften oder Aufsätzen über den gleichen Gegenstand besprochen. Nur sei hier im allgemeinen bemerkt, daſs Kittredge alle augenscheinlichen Unbeholfenheiten und Widersprüche in Chaucers Darstellung als wohlüberlegte Kunstmittel erklärt und gelegentliche Anspielungen auf persönliche Verhältnisse in Abrede stellt, sie vielmehr als konventionelle Nachahmungen seiner Vorbilder — hierin mit andern amerikanischen Gelehrten übereinstimmend — auffaſst.

Von Root's *'Poetry of Chaucer'* (Boston 1906) ist 1922 eine *revised edition* erschienen, deren Änderungen nach Patch (Journ. Engl. Germ. Phil. 22, 168 f.) wohlüberlegt sind.

Nur dem Titel nach kann ich, da die Preufs. Staatsbibl. keine Exemplare besitzt, die folgenden Schriften anführen: Cook, *Chaucerian Papers* in den Transactions of the Connecticut Academy etc. 23, 1—63. — Jack, *A Commentary on the Poetry of Chaucer and Spenser*, Glasgow 1920. — Ord, *Chaucer and the Rival Poet in Shakespeare's Sonnets: a New Theory*, London 1922. — Kath. Bragy, *The Inclusiveness of Chaucer*, The Cath. World CXV, 304 ff. (1922).

Von Untersuchungen ästhetischer Art sind einige deutsche Dissertationen anzuführen. So betrachtet Ewald den Humor in den Cant. Erzählungen (Halle 1911), doch es war ihm bei dieser Beschränkung seines Themas nicht möglich, seiner Aufgabe völlig gerecht zu werden. Zwar ist alles schön in Kategorien angeordnet und der Stoff fleifsig zusammengetragen, aber bei dem Mangel an Vergleichen mit den anderen Dichtungen Chaucers fafste er manche Äufserungen als humoristisch auf, die einen ganz anderen Sinn haben. Aus demselben Grunde sind die Ergebnisse der Schrift Emil Meyers, "Die Charakterzeichnung bei Chaucer" (Halle 1913) unvollkommen, da er aufser des Dichters Hauptwerk nur noch den Troilus in Betracht zieht, aufserdem es unterläfst, dessen Quellen genugsam zu berücksichtigen. Auf andere Mängel dieser Abhandlung macht meine Anzeige (Engl. Stud. 48, 273 ff.) aufmerksam. Besser gelungen ist hingegen Hedwig Korschs Berliner Dissertation (1916) 'Chaucer als Kritiker', die im ganzen verständig und umsichtig durchgeführt ist. Zwar tritt der Dichter nirgends als Theoretiker hervor, doch aus gelegentlichen Äufserungen in seinen Werken läfst sich sehr wohl sein Urteil in literarischen Dingen entnehmen. Im übrigen s. meine Anzeige im Lit.-Bl. 38, 86 ff. Die Kieler Dissertation M. Arnolds 'Die Verwendung des Traummotivs von Chaucer bis auf Spenser' (1912) anderseits gehört kaum in den Kreis unserer Betrachtungen, da der Verf. sich vornehmlich mit den hierher gehörigen Erscheinungen des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt und Chaucers Traumgedichte nur nebenher, gewissermafsen als Ausgangspunkte seiner Erörterungen berührt.

Ausgaben der gesamten Werke Chaucers sind in dem zu besprechenden Zeitabschnitt (aufser einem Neudruck von Skeats sog. Student's Edition) nicht erschienen, wohl aber einige Auswahlen zu Studienzwecken, voran Emersons '*Poems of Chaucer*' (1911), das Stücke aus den längeren Dichtungen und mehrere der kleineren vollständig enthält, doch nichts aus Troilus und keine Prosa. Bedenklich ist die Anordnung der Stücke nach einer anfechtbaren Chronology (s. u.), wie auch die Textbehandlung zu mancherlei Ausstellungen Anlafs gibt (s. Engl. Stud. 48, 260 ff.). Umfangreicher sind die Proben in Mc Crackens '*College Chaucer*' (New Haven 1913); doch werden einige der Cant. Tales, besonders solche anstöfsigen Inhalts, durch Inhaltsangaben ersetzt. Ferner finden wir darin die meisten kleineren Gedichte, doch nichts aus Troilus und Fama, aber den Prolog aus dem Astrolabium. Als Anhang ein Abrifs über Sprache und Vers (übrigens auch bei Emerson), Lebensumstände des Dichters usw. Ein ausführliches Wörterverzeichnis ersetzt zum Teil erklärende Anmerkungen. — Über des vor kurzem verstorbenen Kaluza 'Chaucer-Handbuch' habe ich mich ausführlicher im Litbl. (41, 18 ff.) geäufsert, die darin getroffene Auswahl im ganzen gebilligt, doch u. a. gegen einen Abschnitt aus dem Rosenroman, den ich nach wie vor für unecht halte (s. u.), Bedenken erhoben, auch sonst einige Ausstellungen gemacht und mehrere Textverbesserungen vorgeschlagen. Erwähnt sei noch, dafs auch Kaluza eine knappe Übersicht über Sprache und Vers, wie ein Wörterverzeichnis beifügt. — Die von Neilson und Patch herausgegebenen '*Selections from Chaucer*' (New York 1921) sind nach Wild (Angl. Beibl. 35, 137 ff.) mehr für die grofse Öffentlichkeit bestimmt und nehmen in ihrem Kommentar keine Notiz von der deutschen Forschung auf diesem Gebiet. Clarkes '*Tales from Chaucer*' in Everyman's Library sind mir nur dem Titel nach bekannt.

Dafs Skeat mehrere Dichtungen Chaucers geschickt ins moderne Englisch übertragen hat, habe ich in meinem früheren Bericht erwähnt. Seit einiger Zeit liegt auch eine vollständige Übersetzung dieser von Tatlock und Mackaye vor (*Chaucer, Complete Works, now first put into modern English, illustr.*; 1912), die im Journ. Engl. & Germ. Philology 12, 343 ff. empfehlend angezeigt wird. Nach Mod. Lang. Notes 28, 64

populären Zwecken dienend, doch für Gebildete der englisch sprechenden Nationen eigentlich überflüssig.

Was die Lebensgeschichte unseres Dichters betrifft, so sind in letzter Zeit nur wenige neue Entdeckungen dazu gemacht, aber manche schon bekannten Umstände haben Ergänzungen erfahren oder sind in ein neues Licht gerückt worden, und zwar sind es ausschliefslich amerikanische Gelehrte, die hierzu beigetragen haben. Kuhl hat ein alphabetisches Namensverzeichnis zu den früher veröffentlichten *Life Records* aufgestellt (Mod. Phil. 10, 527 ff.) und untersucht, um das gleich hier zu erwähnen, die Örtlichkeit, wo Chaucer als Clerk of the King's Works beraubt wurde (Mod. Lang. Notes 36, 157 ff.). S. Moore hat in der Anglia (37, 1 ff.) '*Studies in the Life Records of Chaucer*' veröffentlicht, worin er zunächst die Genauigkeit der Angaben der andern Zeugen im Scrope-Grosvenor-Prozefs über ihr Alter prüft, um daraus zu ermitteln, ob Chaucers eigene Aussage darüber zuverlässig sei. (Hierzu s. Emerson's Bemerkung Mod. Phil. 11, 117 ff.). Dann weist er, um die frühere Verheiratung des Dichters (1366) wahrscheinlich zu machen, darauf, dafs auch ein paar andere Hofjunker vermählt waren. Ferner legt er die Verhältnisse dar, unter denen Chaucer seine Wohnung im Londoner Aldgate mietete, wozu neuerdings Kuhl (Publ. Mod. Lang. Ass. 39, 101 ff.) einen weiteren Beitrag geliefert hat. Als Vater jener entführten Cecilia Chaumpaigne macht M. einen Londoner Bäckermeister ausfindig und hebt hervor, dafs die Chaucer gewährte Erlaubnis, einen Stellvertreter in seinem Kontrolleuramt einsetzen zu dürfen, eine seltene Bevorzugung war. Die spätere Verpfändung seines Jahrgeldes will Moore als Zeugnis für seine Notlage nicht gelten lassen, da auch andere nachweislich sich auf die gleiche Weise Geld verschafft haben — wobei man fragt, ob es sich erweisen läfst, dafs diese sich nicht ebenfalls in bedrängten Verhältnissen befanden. Seinen letzten Abschnitt widmet der Verf. der Besprechung von Chaucers Tätigkeit als kgl. Bauaufseher. '*New Life Records*' nach dem Calendar of Patent Rolls, Ch.'s Tätigkeit als Zollkontrolleur betreffend, teilt Moore in Mod. Phil. 16, 49 ff. mit, und eine Schwester des Dichters (Catherine) weist A. A. Kern, Mod. Lang. Notes 23, 20 f. nach.

Emerson entdeckte (s. *A New Chaucer Item*, Mod. Lang.

Notes 26, 19 u. 95) in der franz. Geschichte Karls V. von Delachenal eine kurze Notiz, dafs Chaucer 1360 mit Briefen nach England gesandt wurde, wozu Moore (ebd. 27, 79 f.) nachweist, dafs der Herzog Lionel von Clarence ihn damit beauftragte. Den Feldzug, an dem der junge Kriegsmann damals teilnahm, und während dessen er in Gefangenschaft geriet, beschreibt Lowes eingehend in der Rom. Rev. 3, 331 ff. Das gesamte Wesen des Dichters charakterisiert Cox, Mod. Lang. Notes 36, 475 ff., doch wohl nicht ganz zutreffend, als '*cheerful cynicism*'.

Tatlock berechnet auf Grund alter Reiseberichte die Zeit, welche Chaucer sich 1372/3 und 1378 in Italien tatsächlich habe aufhalten können, die er auf 4—5 Monate bestimmt (s. Journ. Engl. Germ. Phil.. 12, 118 ff.). Dafs unser Dichter bereits 1368 in Begleitung des Herzogs von Clarence, wie Cook meint (*The Last Months of Chaucer's Earliest Patron*, Trans. of Connecticut Acad. etc. 21, 218 ff.), in Italien gewesen sei, ist dagegen unerwiesen. Tatlock untersuchte ferner (Mod. Phil. 14, 257 ff.) das Verhältnis Chaucers zu Wyclif und kommt zu dem Ergebnis, dafs er '*was neither a denier nor a devotee towards the church ... he was critical ... (but) his musings were without result*'.

Wenn man nun auch den Wert der Forschungen der genannten Gelehrten, ohne ihn zu überschätzen, anerkennen wird, so rufen doch die anderer erhebliche Bedenken hervor. Chaucer spricht bekanntlich am Anfang des Buches von der Herzogin seufzend über eine unglückliche Liebe, die ihn acht Jahre gefesselt habe. Sypherd macht nun darauf aufmerksam (Mod. Lang. Notes 20, 240 ff.), dafs Froissart, Machaut und Deschamps, die Chaucer wohl kannte, in einigen Gedichten ähnliche Seufzer ausstofsen, und schliefst daraus ohne weiteres, dafs unser Dichter hier blofser Nachahmer sei, ohne selbst solche Gefühle empfunden zu haben. Doch, mag er auch in der Form des Ausdrucks von den Franzosen beeinflufst sein, halte ich es keineswegs für unwahrscheinlich, dafs er als lebhaft fühlender Jüngling selbst einmal eine stille Liebe zu einer vermutlich höher stehenden Dame gehabt hat. Aber nicht allein hier, sondern auch in allen andern Stellen, so im Haus der Fama und in den Balladen, wo Chaucer auf persönliche Verhältnisse anzuspielen scheint, erblicken die Herren

von jenseit des Ozeans, darunter auch Kittredge (s. o.) rein konventionelle Äufserungen, blofs weil andere Dichter Ähnliches gesagt haben, als ob Chaucer ein gedankenloser Nachäffer fremder Muster gewesen wäre!

Am weitesten in der Anfechtung der sog. orthodoxen Ansichten über seine persönlichen Verhältnisse geht jedoch Hulbert in seiner 1912 erschienenen Doktorschrift *'Chaucer's Official Life'*, der alle näheren Beziehungen des Dichters zu der königlichen Familie, namentlich zum Herzog von Lancaster, auf Grund seiner Auslegung der überlieferten Dokumente in Abrede stellt (dagegen selbst Moore, Mod. Lang. Notes 28, 189 ff.) und u. a., wie im schon erwähnten Aufsatz dieses, es für ausgemacht hält, dafs Chaucer sich nie in bedrängter Lage befunden habe. Da ich mich in meiner Rezension über diese Schrift (Anglia, Beibl. 25, S. 79 ff.) eingehender hierüber geäufsert habe, mag dieser Hinweis hier genügen. Eine Notiz desselben Autors über den Grafen von Oxford, der Chaucers Gesuch um die Erlaubnis, einen Stellvertreter für sein Amt einsetzen zu dürfen, angeblich befürwortet hat, s. Mod. Philol. 10, 433 ff.

Beatty bringt (Mod. Lang. Notes 35, 246) einige Nachrichten über Sir Robert de Assheton, den Chaucer auf einer Sendung nach Frankreich begleitete.

Auch über die Quellen und Vorbilder, die Chaucer im allgemeinen benutzt hat, sind erneute Untersuchungen angestellt worden. Ich selbst habe in den Engl. Stud. 55 die Belesenheit unseres Dichters in den römischen Klassikern erörtert und habe dargelegt, dafs eigene Lektüre nur von Vergils Æneis, Ovids Metamorphosen, Heroiden und Fasti, von Statius' Thebaïs, vielleicht von des Valerius Maximus Memorabilien und des Marcianus Capella Hochzeit der Philologie und Merkurs mit einiger Sicherheit nachgewiesen werden kann, während Chaucer die andern von ihm zitierten Autoren, Livius, Suetonius, Seneca, Cicero, Lucanus usw. nur aus zweiter Hand kannte, vermutlich aus Auszügen, wie sie Vincenz von Beauvais im Speculum historiale und Boccaccio in den Genealogiae Deorum zusammengetragen haben. Kleinere Beiträge zur selben Frage lieferten Koeppel (Archiv 126, 180 ff. — Cicero) und Harriet Siebert (Mod. Lang. Notes 31, 304 ff. — Horaz), die auf Johanns von Salisbury 'Polycraticus' als Vermittler

verweist; zu Horaz s. auch Wrenn, Mod. Lang. Rev. 18. Anklänge an Senecas Episteln (Pard. T., Wife's T., Troil. I) erkannte Ayres, Rom. Rev. 10, 1 ff.). Als Quelle zu dem von Ch. wiederholt zitierten Dares sieht Root (Mod. Phil. 15, 1) Joseph von Exeter an. Die Dissertation der Johns Hopkins Universität von Wise *'The influence of Statius upon Chaucer'* (1911) habe ich nicht einsehen können. Doch s. u. die Literatur zur Kn. T.

Wiederholt ist das Verhältnis Chaucers zu Boccaccio behandelt worden. Die Dissertation der Cincinnati Universität von Cummings *'The Indebtedness of Chaucer's Works to the Italian Works of Boccaccio'* (1916) kommt nach Archiv 137, 126 f. zum Ergebnis, dafs der englische Dichter nur den Filostrato und die Teseide benutzt habe. Ähnlich urteilt auch in seinem kürzlich in den Germ.-rom. Monatsheften (1924, S. 288 ff.) erschienenen Aufsatz W. Schirmer, der aufserdem nur den Einflufs der Genealogien und *De mulieribus claris* als möglich hinstellt. Alle Anklänge an andere Werke des Italieners seien Gemeinplätze, die Ch. auch an anderen Orten gefunden haben könne. Die Schrift von Maria Bardelli, *Qualche contributo agli studi sulle relazioni del Chaucer col Boccaccio* (Firenze 1911) und die Rostocker Preisschrift H. Kortens 'Chaucers literarische Beziehungen zu Boccaccio. Die künstlerische Konzeption der Cant. Tales und das Lolliusproblem' (1919) habe ich leider in der Staatsbibliothek nicht vorgefunden. Ebenso kann ich Kelletts Aufsatz *'Chaucer as a Critic of Dante'* (Mercury 4, 282 ff.) nur dem Titel nach anführen.

Während ich mir die Besprechung der Abhängigkeit unseres Dichters von seinem italienischen Vorbild für die einzelnen Dichtungen, in denen sie zu Tage tritt, vorbehalte, sind ein paar Bemerkungen über das letztbezeichnete Problem, das schon öfters den Scharfsinn der Forscher beschäftigt hat, hier wohl am Platze. Bekanntlich nennt Chaucer den Boccaccio, dem er stofflich am meisten verdankt, nie als seine Quelle, sondern führt dafür ein paarmal als seinen Autor Lollius an. Neuere Deutungsversuche machten Hathaway (Engl. Stud. 44, 161 ff.), der an einen mittelalterlichen Vielschreiber Lully denkt, und Mifs Hammond (Mod. Lang. Notes 22, 51 ff.), die auf einen apokryphen Lollius Urbicus, der eine Geschichte Trojas geschrieben haben soll, verweist. Auch Kittredge

äufsert sich in einer noch zu zitierenden Schrift hierüber. Über Chaucers Anlehnungen an Dante und Petrarca wird an geeigneterem Orte zu sprechen sein.

Wichtig ist ferner der Einflufs der Franzosen auf unsern Dichter. So bieten die Gedichte Deschamps' manche Illustrationen zu verschiedenen Stellen in Chaucers Werken (s. Lowes, Rom. Rev. 2, 113 ff.), besonders Anklänge an dessen *Miroir de Mariage* (ders., Mod. Phil. 8, 165 ff. u. 305 ff.). Desselben Poeten Ballade, in der er Chaucer als *'grant translateur'* feiert, bespricht Jenkins, Mod. Lang. Notes 33, 268 ff. u. 437 ausführlich.

Weit zahlreicher sind aber die Anklänge und Entlehnungen aus dem *Roman de la Rose.* Zu den bereits früher bekannten fügt Lisi Cipriani (Publ. Mod. Lang. Ass. 22, 552—95) eine lange Reihe von ihr entdeckter. Wie weit jedoch alle diese Ähnlichkeiten wirkliche Nachahmungen jener franz. Dichtung sind und wie weit zufällige Übereinstimmungen oder anderen Quellen entnommen sein können, untersucht kritisch Fansler in seinem 1914 erschienenen Buche *'Chaucer and the Roman de la Rose'*, dessen Bedenken indessen wohl manchmal zu weit gehen (s. meine Anzeige Engl. Stud. 49, 431 ff.).

Zu den Quellen Chaucers im allgemeinen Sinne sind endlich die medizinischen Schriftsteller seines Zeitalters und der Vorzeit zu rechnen, die er recht gründlich studiert haben mufs, wie die neueren Forschungen der Amerikaner Lowes und Curry ergeben haben. Doch da deren Einflüsse sich erst in den Cant. Tales bemerkbar machen, werden ihre Einzelheiten füglich in diesem Zusammenhange zu besprechen sein.

Ehe wir zu den Werken Chaucers, deren Echtheit gesichert ist, übergehen, wollen wir uns mit dem vielumstrittenen Bruchstück einer mengl. Übersetzung des Rosenromans beschäftigen. Es wurde zum ersten Male von Thynne in seiner Ausgabe von 1532 Chaucer zugeschrieben, von dem Furnivall noch kurz vor seinem Tode einen dankenswerten Neudruck veranstaltet hat (1911), wozu Skeat das Vorwort schrieb (s. Engl. Stud. 46, 101 ff.). Dieser Romaunt of the Rose galt seit jener Zeit als echtes Werk unseres Dichters, bis man in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts erhebliche Unterschiede in Sprache und Reim von Chaucers unzweifelhaften Dichtungen erkannte und nunmehr das Ganze verwarf. Dann machte aber

Lindner (Engl. Stud. 11, 163 ff.) die Entdeckung, dafs dieses Bruchstück aus zwei Fragmenten besteht, die von verschiedenen Verfassern herrühren. Darauf löste Kaluza von dem ersten dieser Fragmente wieder einen Teil, etwa die ersten 1700 VV. umfassend, ab, den er Fragment A nannte, und da die Sprache dieses am wenigsten von der Chaucers abwich, glaubte er es ihm zusprechen zu müssen (nebenbei bemerkt, wollte er ihm auch Fragment C zuweisen). Hierin folgten ihm der schnell bekehrte Skeat und andere Gelehrte, während ich wiederholt in Rezensionen darauf hinwies, dafs die ganze Überlieferung der einzig davon vorhandenen Hs. und insbesondere der Wortschatz eine nördlichere Gegend als Entstehungsort der Übersetzung wahrscheinlich machten, und dafs deren Sprache mehr Ähnlichkeit mit der Lydgates als Chaucers habe. Die Begründung dieser meiner Ansicht suchte vor einigen Jahren Hugo Lange, der aus einem früheren Helfer mein Gegner geworden war, in seinen 'Rettungen' (Angl. Bd. 35—37) zu entkräften. Hierdurch sah ich mich veranlafst, in den Engl. Stud. (55, 161 ff.) nochmals zu dieser Frage das Wort zu ergreifen und die bisher vorgebrachten Gründe für die Unechtheit auch des Fragm. A durch weitere Belege zu verstärken, indem ich u. a. nachwies, dafs manche Ausdrücke in diesem Bruchstück, die bei Chaucer nicht vorkommen, in den beiden andern wiederkehren. Eine Erwiderung hierauf ist bisher nicht erfolgt.

Wenn wir nunmehr mit der Betrachtung der frühen Werke Chaucers, den sog. Minor Poems, beginnen, ist zunächst ein Buch zu nennen, das ebenso radikal mit den hergebrachten Ansichten über die Bedeutung dieser Dichtung aufräumen will, wie die vorhin erwähnte Schrift Hulberts gegen die bis dahin geltende Auffassung der Lebensumstände des Dichters vorgeht: es sind die 'Untersuchungen zu Chaucer' von V. Langhans (1918). Der Verf. will dessen Schöpfungen lediglich als Erzeugnisse seiner Phantasie, ohne jede Bezugnahme auf äufsere Umstände hinstellen und nachweisen, dafs Chaucer kein „Gelegenheitsdichter" war. So leugnet er jede Beziehung des Vogelparlaments auf König Richard und seine Gemahlin, es soll vielmehr ein Gedicht auf Chaucers eigene Hochzeit sein. (!) Die Widmung der Legende von guten Frauen an Königin Anna hält L., wie den ganzen zweiten Prolog, für die Fälschung eines Mönchs, und den schwarzen Ritter im Buch von der

Herzogin nicht etwa für Johann von Gent, sondern für Chaucer selbst, der darin den Tod seiner Jugendgeliebten beklagt usw. Da Langhans also durch keine historischen Daten gehindert ist, kann er die Entstehungszeit dieser Dichtungen nach Belieben ansetzen. Wer Näheres über die Art und Weise erfahren möchte, wie der Verf. seinen Gegenstand behandelt, lese meine Rezension im Litbl. 1919, 3/4. — Über den Wert der Oxforder Hss. machte Hammond einige Bemerkungen (*On the Editing of Ch.'s Minor Poems*, Mod. Lang. Notes 23, 20 f.).

Zu dem bereits erwähnten 'Buch von der Herzogin' ist sonst nicht viel nachzutragen. Von Sypherds Ausdeutung der VV. 36—42 über des Dichters Liebesleid war schon die Rede, ebenso von Emersons Erklärungen der darin vorkommenden Jagdausdrücke. Der erstere findet dann Ähnlichkeiten zu dieser Dichtung im afrz. *Le Songe Vert*, einer Liebesvision (Mod. Lang. Notes 24, 46 f.), und Kittredge weist auf Anklänge in Gedichten von Machaut hin (Publ. Mod. Lang. Ass. 30, 1 ff. und Mod. Phil. 7, 465 ff.). Nach Nadal (Publ. Mod. Lang. Ass. 23, 646 ff.) ist Spensers 'Daphnaïda' eine Nachahmung dieser Elegie, während Tupper (V. 1318 f.) die Ausdrücke *long castle* als Anspielung auf Lancaster, und *riche hil* als die auf Richmond, einem Schlosse des Herzogs in Yorkshire, deutet (Mod. Lang. Notes 31, 250 ff. und 32, 54; dazu Savage, ebenda 31, 442). Eine Notiz Shannons s. Mod. Phil. 11, 227.

Zur 'Klage an Frau Mitleid' und zur *'Compleinte d'amour'* bringt Bright (Mod. Lang. Notes 17, 278) ein paar Notizen.

Einen eingehenden 'Vergleich von Ch.'s *ABC* und *Compleynt of Venus*' stellte M. Jessel in einer Greifswalder Sem.-Arb. an, die mir durch gütige Vermittlung des Herrn Prof. Spies, wie auch die fernerhin zitierten Leistungen aus seiner Schule, zur Verfügung stand.

Den Prolog zur Legende von der heiligen Cäcilie, die Chaucer bekanntlich später unverändert als Erzählung der Zweiten Nonne verwendete, behandelt C. Brown und weist den Einfluſs kirchlicher Hymnen (neben Dante) auf einige Stellen nach. Wenn er jedoch meint, daſs die 'Invocatio ad Mariam' ein späterer Zusatz sei, und sie in die Zeit des Troilus verlegt, da in beiden dieselben Verse Dantes nachgeahmt sind, so sind die Gründe dafür nicht ausschlaggebend, zumal der ganze Prolog sich wie in einem Zuge geschrieben liest. Eine

Quelle für diese Anrufung findet Tupper in den Horae der Hl. Jungfrau (Mod. Lang. Notes 30, 5 ff.; weitere Belege dafür ebd. 231/32 von C. Brown). Anderseits verweist Lowes (Mod. Phil. 15, 193 ff.) auf Alanus und Macrobius. Von den in der Legende selbst der Cäcilie verliehenen Kränzen deutet der aus Rosen geflochtene auf sie als Märtyrerin, der Lilienkranz als reine Jungfrau (s. Lowes, Publ. Mod. Lang. Ass. 26, 315 ff.; ebd. 30, 129 f. und McCracken, Mod. Lang. Notes 27, 62).

Das nächste in der chronologischen Reihenfolge der hier in Betracht kommenden Werke Chaucers ist nach meiner Auffassung der ursprüngliche Palamon und Arcitas, eine Bearbeitung der Teseide Boccaccios, die er nachmals zur Erzählung des Ritters umgestaltete. Ich gehe dabei von der Untersuchung ten Brinks aus, der, wie man weifs, gewisse Strophen im Vogelparlament, im Troilus und in der Klage Anelidas als wörtliche Übersetzungen aus der Teseide erkannte und daraus schlofs, dafs die im Prolog zur Legende von guten Frauen angeführte Liebesgeschichte von Palamon und Arcitas die ursprüngliche Fassung dieser romantischen Dichtung gewesen sei. Diese Ansicht hatte lange allgemeine Geltung, bis sich Pollard und dann einige amerikanische Gelehrte davon abwandten und darzulegen suchten, dafs die in jenem Prolog genannte Geschichte von vornherein die Form der *Knight's Tale* hatte, die der eine (Mather) 1381, der andere (Lowes) 1382, der dritte (Tatlock) 1384—86 datiert. Emersons Zeitbestimmung (nach 1. Mai 1381, s. Holt-Festschrift 1910) hält Jones (Journ. Engl. Germ. Phil. 10, 491) für unsicher. Ich bin nun wiederholt in Rezensionen gegen diese Auffassung aufgetreten, zuletzt in einem Aufsatz in den Engl. Stud. 55, 196 ff., der namentlich durch einen Artikel von Langhans in der Anglia 44 hervorgerufen wurde. Hier fasse ich meine früheren Ausführungen nochmals zusammen und füge neue Gegengründe hinzu, zum Teil gestützt auf sprachliche Untersuchungen in ein paar neueren Dissertationen, auf die ich später noch zurückkommen werde. Ich will jetzt nicht auf alle Einzelheiten eingehen, sondern nur hervorheben, dafs ich u. a. darauf verweise, wie innig die Erzählung des Ritters in den Rahmen der Cant. Tales eingefügt ist, dafs aus ihr eine viel reifere Anschauungsweise spricht als in Chaucers Jugendwerken, und dafs in den ersten achtziger Jahren ihm neben

seinen mit Sicherheit während dieser entstandenen Dichtungen schwerlich Zeit geblieben wäre, auch noch einen Palamon und Arcitas anzufertigen. Dagegen spricht der Charakter der daraus erhaltenen Strophen für eine frühe Abfassungszeit, wohl bald nach der Rückkehr von seinen italienischen Reisen (etwa 1378—80), wo er nachweislich mit keinem gröfseren Werk beschäftigt war.

Zur „Klage des Mars", deren wahrscheinlichstes Datum 1379 ist, wäre nur eine Textbesserung von W. H. Brown zu V. 58 (Mod. Lang. Notes 23, 53 f.) zu notieren.

Nicht lange nachher mufs Chaucer seine erste vorhandene Prosaschrift, die Übersetzung der Consolatio philosophiae des Boethius, in Angriff genommen haben, da diese durch das bekannte humoristische Geleit an Schreiber Adam (dazu Kuhl, Mod. Lang. Notes 29, 263) mit dem Troilus eng verbunden wird, der nach einer Anspielung im 1. Buche auf Königin Anna (s. Lowes, Publ. Mod. Lang. Ass. 23, 285) im Jahre 1382 mindestens begonnen sein mufs. Die nahen Beziehungen dieser beiden Werke werden aufserdem durch die zahlreichen Entlehnungen des Gedichtes aus dem Boethius noch mehr erhärtet, der demgemäfs etwa 1381 vollendet sein dürfte. Es ist klar, dafs alle Schöpfungen des Dichters, die deutliche Zeichen des Einflusses dieser Schrift aufweisen, nach dieser entstanden sein müssen, so dafs die Consolatio mit als Grundlage für die Datierung der übrigen Werke Chaucers dienen kann, worauf ich näher in meiner Abhandlung in der Anglia, N. F. 34, 1 ff. eingegangen bin.

Eine Dissertation der Princeton University (1914, gedruckt 1917) von Jefferson, die denselben Gegenstand behandelt, kenne ich nur aus der Anzeige von Patch, Journ. Engl. Germ. Phil. 17, 602 f., nach der diese Schrift etwas andere Ziele zu verfolgen scheint. — Ferner ist ein Artikel von Lowes in der Rom. Rev. 8, 383 ff. anzuführen, nach welchem Chaucer Jean de Meuns französische Übersetzung neben dem lat. Urtext benutzt hat; doch ist eine genauere Prüfung dieser Verhältnisse erforderlich. Die Art, wie Chaucer seine lat. Quelle in seiner Boethiusübersetzung behandelt, untersuchen ausführlich drei Greifsw. Sem.-Arb. von Marg. Czudnochowski (I—II), Marianne von Badinski (III—IV, 2) und Wanda Kralewski IV, 3—V).

Bleiben wir nun in dem obigen Zusammenhange und betrachten wir das Epos von Troilus und Criseyde etwas näher. Was dessen Text anlangt, so ist die wichtigste Veröffentlichung des letzten Jahrzehnts die von McCormick und Root herausgegebenen '*Specimen Extracts from the Nine known unprinted Mss. of Chaucer's Troilus and from Caxton's and Thynne's First Editions*' (Chauc. Soc., I. Series LXXXIX, Part III) 1914. Diese bilden eine wertvolle Ergänzung zu den von der genannten Gesellschaft bereits vollständig abgedruckten Hss., und obwohl nur Bruchstücke aus den übrigen hier mitgeteilt werden, so kann man sich doch ein ungefähres Bild von den Beziehungen aller alten Texte zueinander machen. Zwar hatte McCormick schon in seiner Ausgabe des Troilus in der Globe-Edition auch von den hier zum ersten Male veröffentlichten Mss. Gebrauch gemacht, doch in sehr unvollkommener Weise, und da er über die recht verzwickten Hss.-Verhältnisse nicht ins Klare kommen konnte, hat er die Weiterarbeit daran dem amerikanischen Gelehrten überlassen. Nach der Probe, die letzterer von der Art und Weise, wie er diese Aufgabe ausführt, in der vorliegenden Publikation ablegt, läfst sich eine sorgfältige Lösung derselben erwarten; aber von den angekündigten zwei Bänden, die diese Untersuchung zum Abschlufs bringen sollen, ist meines Wissens noch keiner erschienen, so dafs zur Zeit eine kritische Ausgabe dieser Dichtung noch unmöglich ist. — Einstweilen wissen wir nur, dafs Chaucer die ursprüngliche Fassung einer späteren Überarbeitung unterzog, die sich von jener u. a. durch die Einfügung mehrerer Strophen, teils nach Boethius, teils aus der Teseide unterscheidet. Eine Anzahl zweifelhafter Lesarten erörtere ich in meiner Anzeige des Buches (Engl. Stud. 48, 251 ff.). Einzelne Strophen daraus wies dann McCracken in verschiedenen anderen Hss. nach (Mod. Lang. Notes 25, 126 f.).

In der Schrift '*The Date of Chaucer's Troilus and other Chaucer Matters*' (Ch. Soc., 2. Ser. 42, 1909) wandte sich Kittredge gegen die Datierung dieses Gedichtes in Tatlocks '*Development and Chronology of Chaucer's Writings*' (Ch. Soc., 2. Ser. 37), der es in die Jahre 1376/77 setzen wollte. Er beruft sich dabei namentlich auf eine Anspielung in Gowers *Mirour de l'omme*, der um diese Zeit verfafst sein soll. Gower führt dort an einer Stelle die '*geste de Troilus et de la belle*

Creseide' an, worin die Schreibung des letzteren Namens mit C als diejenige auffällt, die Chaucer zum ersten Male gebraucht, während Boccaccio den Namen mit G, Benoît de St. Maur mit B beginnen läfst. Kittredge, dem Lowes' vorhin erwähnte Entdeckung wohl bekannt ist, hält es doch für nötig, um mit Tatlocks Beweisführung gründlich aufzuräumen, ausführlich darzulegen, dafs Gower auch auf anderem Wege zur Form Creseide gelangt sein kann als durch Chaucers Gedicht, dafs auch aus inneren Gründen viel später als 1376 zu datieren sei. Hierin erhält er eine Unterstützung durch den Hinweis von Wilkins (Mod. Lang. Notes 24, 65 f.), dafs bereits in einigen Hss. von Boccaccios Filostrato die Schreibung *Criseida* erscheint.

Über den ferneren Inhalt von Kittredges Schrift wird nachher noch zu berichten sein; hier sei noch erwähnt, dafs er ein paar Stellen im Troilus mit Machauts *Remède de Fortune* vergleicht (Mod. Lang. Notes 30, 69).

Einen kleinen Beitrag zur Datierung bringt noch C. Brown (Mod. Lang. Notes 26, 208 ff.), insofern er in den Verhandlungen über die Auslieferung Criseydes (IV, 169 ff.) eine Anspielung auf englische Verhältnisse im Jahre 1381 erkennen will.

Längere Abhandlungen lieferten Price unter dem Titel *'Troilus and Criseyde: a Study in Chaucer's Method of Narrative'* (Publ. Mod. Lang. Ass. 11, 307 ff.); Cook (ebd. 22, 521 ff.), der den Charakter Criseydes eingehend betrachtet und im Archiv (119, 40—54) einen ausführlichen Vergleich zwischen Chaucer und Boccaccio in bezug auf ihre Quellen zu Anfang des 3. Buches (V. 1—38) anstellt. Rollins untersucht *'The Troilus-Criseide Story from Chaucer to Shakespeare'* (Publ. Mod. Lang. Ass. 32, 383 ff.); er fafst des letzteren Drama mit Tatlock als ein *'historical play'* auf und verfolgt die Charakteristik der Hauptpersonen in der zwischen beiden liegenden Literaturperiode (Balladen, Skelton, Henryson, Gascoigne usw.). Lawrence legt (Columbia Univ. Shakespeare Studies, 1916, S. 185 ff.) dar, dafs der Dramatiker die Charaktere der Auffassung seiner Zeit gemäfs, die Ch.'s höfische Ideale nicht mehr verstand, herabgesetzt habe, während Young (Wisconsin Studies in Lang. and Lit. 2, 367 ff.) erörtert, inwieweit Bocc. und Ch. in der Darstellung des Pandarus und der Criseyde die Gesetze des Codex der höfischen Liebe beobachtet haben, und worin sie darin abgewichen sind. Tatlock schreibt über

den Epilog des Troilus (Mod. Phil. 18, 628 ff.) und macht darauf aufmerksam, dafs Chaucer in dieser Dichtung zum ersten Male versucht, die klassische Mythologie weit mehr als seine Quelle hineinzubringen und seinem Werk eine gewisse antike Lokalfarbe zu verleihen. Von demselben Gelehrten haben wir kleinere Notizen zur Quellenfrage Mod. Lang. Notes 29, 97 ff. und 35, 443, in denen er einige Stellen aus dem Troilus mit entsprechenden in Dantes Commedia (Guinizelli?) vergleicht; ähnlich Cook im 8. Bde. der Rom. Review. In seinem Artikel '*The Portrait of Criseyde*' (Journ. Engl. Germ. Phil. 20, 38 ff.) führt Griffin die Beschreibung ihrer Augenbrauen auf Benoît und Guido zurück (V, 813), und ebd. 397 f. erklärt Read *stere* (I, 228) mit *control*. S. ferner Mifs Hammonds 'Notes' in Mod. Lang. Notes 26, 32, Hinckleys 'Chauceriana', Mod. Phil. 16, 39 f., und Curry zu III, 1420 ('Fortuna major', Mod. Lang. Notes 38, 94 f.).

Zwischen Boethius und Troilus etwa fällt das anmutige und humorvolle Vogelparlament, von dem Drennan 1914 eine Sonderausgabe veranstaltet hat, die mir jedoch nicht zu Gesicht gekommen ist. Als Entstehungszeit dieses Gedichts hatte ich vor langer Zeit das Jahr 1381 angenommen, da ich darin eine Anspielung auf König Richards Werbung um die Prinzessin Anna von Böhmen erblickte, und zwar sollten die darin auftretenden drei Adler als Freier um das Adlerweibchen auf den jungen König, einen Prinzen von Meifsen und einen bayrischen Prinzen deuten, für die man — sie standen noch alle in den Kinderjahren — um die Hand Annas angehalten hatte. Zu dieser ziemlich allgemein angenommenen Auslegung brachte Emerson einen Verbesserungsvorschlag (Mod. Phil. 8, 45 ff.), indem er statt des bayrischen Prinzen den Dauphin, den nachmaligen König Karl VI., einsetzen wollte, welchem Vorschlag ich als besser begründet zustimmte. Hierzu ein fernerer Beitrag von Moore, Mod. Lang. Notes 26, 8 ff.

Gegen diese Auffassung trat dann Manly, der grundsätzliche Gegner aller deutschen Forschung, in der Morsbach-Festschrift (S. 279 ff.) in die Schranken, der das 'Parlament' als Huldigungsgedicht nicht anerkennen, vielmehr nachweisen wollte, dafs es weiter nichts sei als eine der in Frankreich und Italien beliebten *demandes d'amour*. Gegen diese ein-

seitige Deutung wandten sich Emerson im Journ. Engl. Germ. Phil. 13, 556 ff. und Lange in der Anglia 40, 394 ff., die die Beziehung des Gedichts auf die vorhin genannten fürstlichen Personen verteidigten, letzterer mit Hinweis auf heraldische Anspielungen (die er zu seinem Sonderstudium erkoren hat).

Anderseits schlofs sich Mifs Rickert Manlys Auffassung an, auf die sie eine andere Auslegung des Vogelparlaments aufbaute (Mod. Phil. 18, 1—29). Doch behält sie die frühere Vorstellung bei, dafs unter den streitenden Adlern bestimmte Personen zu verstehen seien; nur müssen es eben andere sein als die, an welche man bisher dachte. Zwar läfst auch Mifs Rickert einen der Freier König Richard sein, einen andern jenen Bayernprinzen, aber die umworbene Schöne ist Philippa, die Tochter des Herzogs von Lancaster, und der dritte Bräutigam in spe Johann von Blois, der als Gefangener in England festgehalten wurde. Doch, wie ich in den Engl. Stud. 55, 218 ff. nachgewiesen habe, waren diese Prinzen niemals Nebenbuhler, da die Bemühungen des Vaters, seine Tochter mit einem von ihnen zu vermählen, zu verschiedenen Zeiten und jedesmal nur vorübergehend einsetzten.

Auf anderem Wege spürt Farnham (Publ. Mod. Lang. Ass. 32, 492 ff. und 35, 247 ff.) der Quelle des Vogelparlaments nach, die er in einer italienischen Novelle (doch erst um 1389!), von ihm *'the Contending Lovers'* betitelt, und einer Anzahl von morgen- und abendländischen Parallelen gefunden zu haben glaubt. Doch hält er die historisch-allegorische Deutung des Gedichts mit seiner Theorie für vereinbar. Diese verfolgt F. weiter in den Wisconsin Studies of Lang. and Lit. (1918), S. 340 ff., wo er untersucht, woher dem Dichter die Idee, Vögel zu Trägern der Handlung zu machen, gekommen sein mag, und meint, dafs die ind. Jātakas, Tiersagen und- märchen des Abendlandes darauf Einflufs gehabt haben.

Mag diese Art von Erzählungen oder eine jener Liebesfragen Chaucer bei der Dichtung des Parlaments vorgeschwebt haben, so ist sein Werk, trotz mancher Entlehnung, im wesentlichen selbständig, und ich zweifle auch jetzt noch nicht, dafs der Kernpunkt darin die Anspielung auf König Richards Werbung bildet. — Als Datum ist auf Grund einer astronomischen Andeutung (V. 117) das Frühjahr 1382 anzusetzen, wozu auch eine Berechnung Manlys stimmt.

Von Bemerkungen zu einzelnen Stellen des Gedichts notiere ich die von Bright, Mod. Lang. Notes 17, 220 und Cook, ebd. 21, 111 und 22, 146, zu V. 3[illegible]3; ferner die von Miss Hammond zu V. 211 ff., ebd. 31, 121, und von Knowlton, Journ. Engl. Germ. Phil. 19, 224 über die Göttin Natur.

Zu dem recht mangelhaft überlieferten Texte des 'Haus der Fama' habe ich (Angl. Beibl. 27, 189 ff.) eine Anzahl von Besserungen vorgeschlagen und einige Verslücken zu ergänzen versucht, wozu Holthausen (ebd. 31, 137) einige Bemerkungen beiträgt. Dagegen will Shannon (Journ. Engl. Germ. Phil. 12, 277—94), in seiner Abhandlung über den Achtsilbler Chaucers die häufigen Unregelmäfsigkeiten im Bau dieser Verse als vom Dichter beabsichtigte Freiheiten rechtfertigen, bedenkt aber nicht, dafs die einzig vorhandenen Hss. und alten Drucke spät und daher unzuverlässig sind.

Der Inhalt dieser eigenartigen Dichtung hat nun zu den verschiedensten Deutungen Anlafs gegeben. Sypherd hatte in seinen von mir bereits in meinem früheren Berichte (Germ.-rom. Monatsschr. 1, 501) besprochenen *'Studies in Chaucer's House of Fame'* sowohl ten Brinks allegorische als auch Brandls autobiographische Auslegung abgelehnt und den Einflufs Dantes auf ein geringeres Mafs zurückgeführt, dagegen dargelegt, dafs dieses Werk nichts weiter sei als eine der damals beliebten Liebesvisionen Dieser Auffassung vermochte ich in meiner Rezension des Buches (Engl. Stud. 41, 113 ff.) nur teilweise beizupflichten; ich erkannte wohl den Einflufs jener Dichtungsart auf das Haus der Fama in der äufseren Form an, hielt aber auch die früheren Deutungen, wenn auch in beschränktem Mafse, aufrecht. Immermann dagegen schlofs sich insofern an Sypherd an (Engl. Stud. 45, 397 ff.), als auch er die Liebesvision als Grundlage von Chaucers Dichtung annahm, aber darin eine Anspielung auf König Richards Vermählung erblicken wollte, den er jedoch gleichzeitig mit dem Adler und einem der Nachbarn (II, 141) identifiziert. Auf die Haltlosigkeit dieser Auslegung wies ich in der Angl., Beibl. 25, 82 ff. hin, unternahm jedoch etwas später (Engl. Stud. 50, 539 ff.) eine gründliche Untersuchung dieser Streitfrage, in deren Lösung ich mich nunmehr dem Standpunkte meiner Vorgänger näherte, indem ich gleichfalls von der Idee der Liebesvision ausging. Doch legte ich dar, dafs die Entstehung dieses Gedichts später

fallen müfste, als jene annahmen, da es eine Reife der Weltanschauung, einen überlegenen Humor und eine Belesenheit erkennen lasse, die Chaucer in seiner Frühzeit (Kittredge wollte es a. a. O. S. 53 ff. sogar 1376 ansetzen, Sypherd 1379, Imelmann 1381) kaum erreicht haben konnte. Zudem lehnte es sich durch mancherlei Ausdrücke enger an den Troilus an, dem an ein paar Stellen die Priorität zukomme. Da letzteres Werk, 1382 begonnen, wohl nicht vor 1384 vollendet sein konnte, würde das Haus der Fama etwas später fallen, was mit ten Brinks Vermutung ziemlich übereinstimmt. Da der Dichter ferner auf eine bestimmte Liebesnachricht hinweist, die er erfahren soll, so deutete ich dies auf eine Verlobung in höfischen Kreisen. Eine solche stand aber im Winter 1384/85 in Aussicht, nämlich die der schon erwähnten Philippa, der Tochter des Herzogs von Lancaster, zu dem Chaucer bekanntlich nahe Beziehungen hatte. Allerdings zerschlugen sich die Verhandlungen wegen ihrer Vermählung mit dem Erbprinzen von Hennegau, aber dies schien mir gerade den Umstand zu erklären, dafs das Gedicht kurz vor Schlufs unvollendet geblieben ist. Anderseits erkannte ich auch hier die allegorische und biographische Bedeutung des Werkes an. — Inzwischen hatte Manly (Kittredge Anniversary Papers, S. 73 ff.) wieder eine ganz neue, überraschende Auslegung gefunden, nämlich dafs das H. F. die Einleitung zu einem geplanten grofsen Werke, einer Sammlung von Liebesgeschichten, bilden sollte. Diesem Hirngespinst machte aber bald darauf Sypherd (Mod. Lang. Notes 30, 65 ff.) ein Ende. — Martha Shackford (Mod. Lang. Notes 31, 507) wollte begründen, dafs das H. F. vor dem Vogelparlament entstanden sei. Dann entdeckte Margery Brown (ebd. 32, 411) einige Ähnlichkeiten in der Anlage dieser Dichtung mit Boccaccios Prosaschrift 'Corbaccio', und Lowes (Publ. Mod. Lang. Ass. 32, LIV) fand einen gewissen Einflufs des Roman d'Eneas und französischer Romanzen auf das H. F., während Cook (Mod. Lang. Rev. 11) Anklänge daran in Skeltons 'Garland of Laurel' entdeckte. Texterklärungen zu einzelnen Stellen verdanken wir Bright, Mod. Lang. Notes 17, 278 ff. (V. 183/84), Tatlock, ebd. 36, 9 (*Elcanor*, V. 516), Allen, Rom. Rev. 9, 187 (V. 623), Shannon, Mod. Phil. 11, 227 ff. (V. 155 ff.) und Macaulay, Mod. Lang. Rev. 4, 14 ff. (V. 929 f.). Patch (*Notes on Spenser and Ch.*, Mod. Lang. Notes 33, 178 f.) wies Nachwirkung des H. F. in der späteren Literatur nach.

Zu der **Legende von guten Frauen** habe ich in der Angl. 43 (N. F. 31), S. 197 ff. und 44 (32), 23 ff. eine genaue Untersuchung des recht komplizierten Verhältnisses der teils nur fragmentarisch überlieferten Hss. angestellt und dazu einen Stammbaum entworfen. Etwa um dieselbe Zeit veröffentlichte E. Amy seine der Princeton-Universität eingereichte Doktordissertation (1918), in der er denselben Gegenstand ebenso eingehend behandelte, ohne daſs er von meiner Abhandlung, noch ich von der seinigen Kenntnis hatte. Im Journ. Engl. Germ. Phil. 21, 107 ff. ergriff er jedoch, nachdem meine Arbeit erschienen war, nochmals zu einem Vergleiche beider das Wort und fand, daſs wir in drei Punkten voneinander abweichen, die er dann ausführlich erörtert, um seine Auffassung zu rechtfertigen, worauf ich gelegentlich zurückkommen will.

Am meisten hat aber der berühmte Prolog zu dieser Dichtung auch in den letzten Jahren noch die Gemüter beschäftigt. Tatlocks Forschung nach dessen Quelle (*The Source of the Legend and other Chauceriana.* I. *The Source of the Prolog,* etc. II. *Holynesse* (V. 425). III. *Domestic 'Our'* (Studies in Philology 18, 419 ff.) war mir leider nicht zugänglich. Besonders aber wird auch weiter die Streitfrage erörtert, welche der beiden Fassungen, ob die nur in einer Hs. vorhandene — der sog. G-Prolog — oder die in den übrigen vollständigen überlieferte — der sog. F-Prolog — die ursprüngliche sei. Es würde hier zu weit gehen, wollte ich die Gründe auch nur kurz anführen, welche jede Partei für ihre Ansicht vorgebracht hat; doch möchte ich betonen, daſs nach meiner Überzeugung, die ich wiederholt in Rezensionen verfochten habe, diejenige die wahrscheinlichere ist, welche die F-Fassung für die jüngere hält. Als neuer Kämpe auf diesem Felde trat vor einigen Jahren Goddard in einem Aufsatze im Journ. Engl. Germ. Phil., Bd. 7 u. 8, auf, der sich dieser Auffassung anschloſs, aber im übrigen eine ganz neuartige Idee aufstellte. Er fand nämlich, daſs diese Legende eine Satire, ein Riesenulk sei, mit dem Chaucer unbemerkt das Königspaar und die Hofgesellschaft verspottete. Diese, den mittelalterlichen Anschauungen zuwiderlaufende Auslegung wurde natürlich abgelehnt, am eindringendsten wohl von Lowes (ebd. 8, 513 ff.). Doch hielt dieser Gelehrte seine früher dargelegte Ansicht, daſs der F-Prolog der ursprüngliche sei, aufrecht und suchte sie durch

'A new test' in den Kittredge Anniversary Papers (1913, S. 95 ff.) ferner zu erhärten. Wie wenig stichhaltig aber diese neuen Beweismittel seien, zeigte ich Angl., Beibl. 25, S. 335 ff. Für ebensowenig beweiskräftig hierfür halte ich eine Stelle in Lydgates Troy Book, die C. Brown, Engl. Stud. 47, 59 ff., mit einem nur im G-Prolog überlieferten Verse vergleicht, da derselbe Ausdruck auch im Prolog des Müllers vorkommt.

Mit der Auffassung von Langhans, der den G-Prolog allein als echt ansah, den andern als eine Fälschung, brauchen wir uns nicht weiter zu beschäftigen, da ich vorhin schon sein ganzes Buch als verfehlt charakterisiert habe. An diesem Urteil ändert auch nichts ein späterer Aufsatz desselben Verf. (Engl. Stud. 56, 36), in dem er seine Stellung zu der Frage auf Grund einer, doch nur oberflächlichen Hss.-Vergleichung zu verteidigen sucht. Dagegen verdienen die Aufsätze von H. Lange in der Anglia, Bd. 39, 42, 44 und Beibl. 29, dann in der Dtsch. Litztg. 37, 891 ff. über diesen Gegenstand noch einige Worte, besonders da er als neues Argument die Heraldik herbeizieht. Insofern er auf diese Weise die Beziehung des Liebesgottes auf König Richard und der Alcestis auf Königin Anna stützen will, kann ich ihm allerdings zustimmen. Wenn er aber des weiteren die Priorität des F-Prologs daraus folgern will, mufs ich ihm widersprechen. Dies veranlafste mich, nochmals die ganze Streitfrage zu beleuchten (E. St. 55, 174 ff.), meine Stellung dazu zu rechtfertigen und die Entstehung und Entwicklung der ganzen Legende zu verfolgen, die im Jahre 1386, spätestens 87, soweit sie vorhanden ist, mit dem F-Prolog abgeschlossen sein müsse. (S. jedoch unten den Nachtrag.)

Doch zum besseren Verständnis der eben berührten Frage, ob gewisse Stellen im Prolog auf das Königspaar anspielen, ist noch hinzuzufügen, dafs Kittredge dies allerdings in Abrede gestellt hatte (Mod. Phil. 6, 435 ff.). Wenn indessen auch einzuräumen ist, dafs die Identifizierung der Alcestis mit der Königin Anna nicht in allen Zügen bestimmt zutage tritt, so ist doch zu bedenken, dafs Chaucer solche allegorischen Andeutungen nie klar ausspricht, sondern mehr verschleiert zu erraten gibt, so im Mars, im Parlament und, wie von mir vermutet, im Haus der Fama. Zu demselben Gegenstande nahm dann auch Moore in der Mod. Lang. Rev. 7, 488 ff. das Wort, und Jefferson (Journ. Engl. Germ. Phil. 13, 434 ff.) fand,

dafs im ersten Teile des F-Prologs das Mafsliebchen Anna, im zweiten Alceste darstelle. Durch die Verwandlung dieses Blümchens in die letztere würden schliefslich beide verschmolzen. Ganz phantastsisch ist dagegen der Einfall Tuppers (*'Ch.'s Lady of the Daisies'*, Journ. Engl. Germ. Phil. 21, 293 ff.), der als Urbild der Alceste eine Hofdame Alice de Cestre nachweisen will.

Der Erläuterung einzelner Stellen oder Ausdrücke im Prolog dienen kürzere Artikel. Kittredge will (Mod. Phil. 7, 7 f.) in der Weisung des Liebesgottes an den Dichter (B, V. 562) betreffs der Wahl der Versform nach seiner gewohnten Art keine persönliche Beziehung erblicken, da er ähnliche Wendungen bei französischen Dichtern findet. Nach Lowes, Mod. Lang. Notes 25, 87 f. ist V. 166 unter *Etick* Horaz zu verstehen. Mod. Phil. 14, 714 verweist derselbe auf Dante, ebd. 15, 136 auf die Teseide. Krapp deutet Mod. Lang. Notes 17, 358, V. 358 *lavender* mit meretrix. Bemerkungen zu V. 285 und 198 ff. s. bei Macaulay, Mod. Lang. Rev. 4, 14 ff.

Über die einzelnen Legenden ist nur wenig geschrieben worden. Nach Schofield (Kittredge Anniv. Pap. 139 ff.) stimmt die Darstellung der Seeschlacht in der 'Cleopatra' mit mittelalterlichen Berichten überein. C. Brown (Mod. Lang. N. 29, 198 f.) verweist bezüglich der V. 697 erwähnten Schlangengrube auf Marienlegenden. Der 'Medea' wollte Root (Publ. Mod. Lang. Ass. 24, 124 ff.) ein späteres Datum zuschreiben, da Chaucer in dieser zum ersten Male Kenntnis von Ovid bekunde, während er bei andern Erwähnungen Medeas nur franz. Quellen folge. Die Unhaltbarkeit dieser Auslegung wies darauf Kittredge (ebd. S. 343 ff.) nach, der aber im Anschlufs daran wieder auf die beliebte Prologfrage im üblichen Sinne hinüberglitt.

In der Legende von Philomela vermutet Lowes, Publ. Mod. Lang. Ass. 32, LIV u. 33, 302 ff., Benutzung des ungeheuer langatmigen '*Ovide moralisé*' des Philippe de Vitry. — In V. 2670 der Leg. und V. 1472 der Kn. T. erblickt Emerson (Mod. Phil. 17, 287 ff.) ein Zeugnis für Ch.'s medizinische Kenntnisse.

Auch die Deutung des Gedichts von der Königin Anelida und dem treulosen Arcit bietet mancherlei Schwierigkeiten, zumal es unvollendet auf uns gekommen ist. Der Form nach ist es ein Seitenstück zur früheren 'Klage des

Mars', doch weisen verschiedene Züge auf eine spätere Entstehung. Shannon (Publ. Mod. Lang. Ass. 27, 461 ff.) brachte diese Frage ihrer Lösung etwas näher durch den Nachweis des Einflusses von Ovids Heroiden, mit denen Chaucer im Troilus, im Haus der Fama und in den Legenden deutlich Bekanntschaft zeigt. Hierauf weiter eingehend, hob ich in meinem Aufsatz Engl. Stud. 55, 209 ff. hervor, dafs der Dichter am Schlusse des erstgenannten Werkes den Wunsch ausspricht, der treulosen Criseyde gegenüber Frauentreue zu preisen, dafs er im zweiten dieser Absicht schon näher tritt und sie im dritten zur Ausführung bringt. Da nun die Anelida dasselbe Thema behandelt, folgerte ich, dafs dies Chaucers erster Versuch war, die Treue der von ihrem Liebhaber verlassenen schuldlosen Frau zu schildern, den er aber aufgab, als er einen besseren Weg in jenen Legenden fand, um seine Absicht zu verwirklichen. Dafs er für die eigentliche Klage nochmals französische Versformen wählte, erklärte ich mit den persönlichen Beziehungen, in die er um dieselbe Zeit zu Deschamps trat. Demgemäfs hielt ich als Datum für die Anelida das Jahr 1385 für das wahrscheinlichste.

Zu ungefähr demselben Ergebnis, doch auf ganz anderem Wege, gelangte der phantasievolle Tupper in einem Aufsatz, den er bezeichnenderweise '*Chaucers Tale of Ireland*' betitelte (Publ. Mod. Lang. Ass. 36, 186 ff.). Denn in dem falschen Arcit entdeckte er eine Anspielung auf einen Grafen von Ormonde, der in Irland begütert war, und wufste auch zu den andern im Gedicht, selbst in den der Teseide entlehnten Strophen, genannten Personen und Orten geschichtliche Parallelen zu finden. Aber bei genauerem Hinsehen erweisen sich alle jene Angaben, wie ich Engl. Stud. 56, 28 ff. dargelegt habe, als ungenau, so dafs die angeblichen persönlichen Beziehungen nur als kühne, doch haltlose Kombinationen gelten können.

Ganz anders Langhans, der in der Anelida ein mifslungenes Jugendgedicht erblickt, das man nicht aus dem Nachlasse des Dichters hätte hervorholen sollen. (!)

Wir kommen nunmehr zu des Dichters Hauptwerk, den Canterbury Tales. Da ist zunächst zu erwähnen, dafs in den letzten $1^{1}/_{2}$ Jahrzehnten zwei bis dahin unbekannte oder nicht näher bekannte Hss., beide in Amerika, aufgetaucht sind. Über das eine, das sich im Besitze eines Mr. Plimpton

befindet, berichtet Tatlock kurz in den Mod. Lang. N. 29, 140, wonach es nur ein Fragment enthält und der minderwertigen Petworth-Gruppe angehört. Das andere gehörte der Lady Cardigan, doch wollte die engherzige Dame keinen Einblick darin gestatten. Dann gelangte es nach Amerika und dort in die Hände des Prof. Crane in Ithaka, der es nach privater Mitteilung zu veröffentlichen gedachte; ob ganz oder auszugsweise, ist mir nicht bekannt. Jetzt ist die Hs. nach einem Artikel im Daily Telegraph (19. Febr. d. J.) wieder nach England zurückgekehrt und soll versteigert werden. Nach den Proben aus dem Prolog, die dort mitgeteilt sind, scheinen deren Sonderlesarten jedoch ziemlich wertlos zu sein. Dagegen ist, wie ebenda angedeutet wird, das prachtvolle Ellesmere-Ms. während des Weltkrieges nebst der ganzen kostbaren Bibliothek des Grafen v. E. nach Amerika gewandert. Doch blieb wenigstens ein getreues Abbild dieses Codex zurück, da 1911 ein Facsimile-Abdruck hiervon in 2 Bänden erschien, der aber mehr für Buchliebhaber als für die Wissenschaft in Betracht kommen dürfte. Fernere Nachrichten über Mss. s. in Wells' Manual, S. 1030. — '*The Miniatures of the Ellesmere Chaucer*' betrachtet eingehend Piper im Philol. Quart. III, 241 ff.

Die Chaucer-Society gab längst fällige Appendices (I. Series LXVI—LXXI) zu den 6 Mss. des Six-Text Prints, ebenso die Abbildungen der Ellesm. u. Cambridger Hs. (Nr. IX) gesondert, und den '*Index of Proper Names and Subjects to Chaucer's Cant. Tales, together with Comparisons and Similes, Metaphors and Proverbs, Maximes*' etc. von Hiram Corson heraus. Dieses Verzeichnis würde nützlicher sein, wenn die Zitate nicht so unbequem beziffert wären, nämlich nach der Seitenzahl des Six-Text-Druckes, der den wenigsten zur Hand sein dürfte. Aufserdem ist die Anordnung nicht immer geschickt.

Zu der Klassifikation der von derselben Gesellschaft vollständig oder auszugsweise veröffentlichten über 60 Hss. hatte die von Zupitza begonnene und von mir fortgesetzte Untersuchung der verschiedenen zahlreichen Texte der Pard. Tale eine Grundlage gelegt, nach der sämtliche Mss. in zwei Typen, A und B, zerfallen. Ohne aber hierauf Rücksicht zu nehmen, wollte Skeat in seiner Schrift '*The Evolution of the C. T.*' (Ch. S, 2. Ser. 38) nachweisen, dafs die Hengwrt-Hs. die älteste Stufe in der Entwicklung darstelle, und dafs die beste, die

Ellesmere-Hs., erst an sechster Stelle käme. Die Irrtümlichkeit dieser Auffassung hatte ich bereits in den Engl. Stud. 41, 127 ff. dargetan (schon in meinem früheren Bericht S. 494 erwähnt), als auch Tatlock gegen eine andere Annahme Skeats, nämlich dafs gewisse bessere Lesarten nachträgliche Korrekturen des Dichters seien, vorging (s. seine Schrift *'The Harleian Ms. 7334 and Revision of the Canterbury Tales'*, Ch. S., 2. Ser. 41) und darlegte, dafs solche nirgends nachweisbar sind. Zwar versuchte Skeat in einer zweiten Abhandlung (*'The Eight Text Edition of the C. T.'* etc., Ch. S., 2. Ser. 43), seine früheren Ausführungen zu rechtfertigen, wobei er noch andere Fragen der Textbehandlung berührte, doch mit keinem besseren Erfolge.

Dann unternahm ich selbst die mühsame Arbeit, das Verhältnis der acht gedruckten Hss. der Cant. Tales eindringlich zu prüfen und veröffentlichte mit Unterstützung der Chaucer Society 1913 meine *Detailed Comparison of the Eight Mss. of Ch.'s Cant. Tales* etc., die gleichzeitig als Heft 36 der Anglistischen Forschungen und als Nr. 47, 2. Ser. der Ch. S. erschien. Hiernach könne eine kritische Ausgabe dieser Dichtung sich nur auf dem Ellesmere-Ms. aufbauen, das trotz mancher Fehler das zuverlässigste von allen sei. Demgemäfs gab ich auf dieser Grundlage i. J. 1915 die Cant. Tales mit Einleitung, den wichtigsten Lesarten und einem Glossar heraus, nachdem ich in 'Textkritischen Bemerkungen' (Engl. Stud. 47, 338 ff.) vorher alle zweifelhaften Fälle erörtert hatte. Zwar hatten auch Skeat und Pollard dieselbe Hs. zur Basis ihrer Ausgaben gewählt, aber ersterer hatte die Schreibung willkürlich normalisiert, und beiden fehlte es bei ihren Textbesserungen an festen Grundsätzen. Obwohl mein Buch demgegenüber einen gewissen Fortschritt zeigte und im ganzen eine freundliche Aufnahme fand, hätte ich, sollte je eine 2. Auflage erforderlich werden, noch manches daran zu bessern.

Die Teilnahme bei den romanischen Nationen an diesem Werke Chaucers zeigte sich in Übersetzungen, von denen die *'Contes de Canterbury'*, von einer Anzahl französischer Gelehrter übertragen, 1908 erschien, während *'Goffredo Chaucer, I racconti di Canterbury, tradotti e illustrati di Cino Chiarini'* 1912 und 1914 veröffentlicht wurden. Doch kann ich ein Urteil über diese Werke nicht aus eigener Anschauung fällen. Meine Neubearbeitung der Hertzbergschen Übersetzung habe

ich bereits eingangs angeführt. S. dazu Schröers empfehlende Besprechung in der Köln. Ztg., 1925, Nr. 104, Beilage.

Die Frage, woher Chaucer der Gedanke kam, seiner gröfsten Dichtung die Gestalt einer Rahmenerzählung zu geben, ist wiederholt erörtert worden. Nahe lag die Vermutung, dafs er von Boccaccios Decameron hierzu angeregt wurde, da er ja andere Werke des italienischen Meisters bearbeitet hat. Aber da keine der Canterbury Tales genau genug mit einer seiner Novellen übereinstimmt, obwohl einige in beiden den gleichen oder einen ähnlichen Stoff behandeln, wurde diese Herleitung wohl allgemein verworfen. Nun hat Morsbach, Engl. Stud. 42, 43 ff., diese Verbindung beider Werke wieder aufgenommen und einige Ähnlichkeiten in der Anlage hervorgehoben, die keine andere der alten Rahmenerzählungen aufweist. Dies sei zugegeben; aber die Unterschiede sind doch so erheblich, dafs man die nähere Bekanntschaft Chaucers mit dem Decameron in Zweifel ziehen wird. Anderseits sind aber die Ausführungen Morsbachs über Chaucers Bestreben nach lebenswahrer Motivierung beachtenswert. Im gleichen Sinne wie er machte darauf Root (ebd. 44, 1 ff.) auf die Ähnlichkeit der Enschuldigungen für zu freie Rede bei beiden Dichtern aufmerksam und meinte, dafs, wenn auch eine direkte Entlehnung Chaucers aus dem Decameron nicht zu beweisen ist, es doch wahrscheinlich sei, dafs dieser es irgend einmal gelesen habe, mochte er auch kein Exemplar davon besitzen. Tatlock (Publ. Mod. Lang. Ass. 28, XII) dagegen leugnet jeden Einflufs des Decameron auf die C. T. Young wieder glaubt (Kittredge Anniv. Pap. S. 405 ff.), dafs eher die *'Novelle'* des Italieners Sercambi, in denen gleichfalls eine Gesellschaft die Reise durch Erzählungen kürzt, Chaucer als Vorbild gedient haben dürften. Doch stimmt der Plan in beiden Werken nur in allgemeinen Zügen überein, so dafs ein direkter Einflufs der Novellen auf die Cant. Tales nicht erkennbar ist. Anderseits erinnert Jones (Mod. Phil. 13, 45) an Piers Plowman, den Rosenroman, den Roman de Carité usw., die Chaucer sicher kannte, als an seine Vorläufer und ist überzeugt, dafs unser Dichter tatsächlich an einer Pilgerfahrt, was Tatlock geleugnet hatte, teilnahm. Auch ich glaube, dafs ein eigenes Erlebnis dieser Art die wesentlichste Anregung zu Chaucers Plan einer Rahmenerzählung war, doch haben Erinnerungen an ähnliche Dichtungen dabei

natürlich mitgewirkt, ohne dafs man aber nach einer bestimmten Vorlage hierfür suchen müfste.

In der Anordnung der zu einer Anzahl von Gruppen vereinigten einzelnen Erzählungen erblickte Furnivall einen festen Plan Chaucers und bemühte sich daher, die vermeintlich beabsichtigte Reihenfolge der in den Hss. durcheinandergeworfenen Stücke wiederherzustellen. Wenn sich auch in den Angaben über die Tageszeit während der Wallfahrt und über die dabei berührten Ortschaften dafür gewisse Anhaltspunkte darboten, so blieb doch an andern Stellen der Zusammenhang unterbrochen und die Mittel, welche Furnivall anwandte, diese Stellen zu überbrücken, waren philologisch nicht immer gutzuheifsen. So brach sich allmählich die Erkenntnis Bahn, die schliefslich nach Skeat aufging, dafs der Dichter selbst sich noch keineswegs über die endgültige Anordnung der Gruppen schlüssig war und sogar in der Verteilung der Geschichten an die einzelnen Erzähler geschwankt hatte, als ihn der Tod unerwartet abrief. Daher sei es ratsam, sich in einer kritischen Textausgabe der Reihenfolge in den besseren Handschriften, trotz einzelner Widersprüche in den Anspielungen auf Zeit und Ort anzuschliefsen, welchem Grundsatz ich auch in meiner Ausgabe gegenüber meinen Vorgängern gefolgt bin.

Es ist daher wohl möglich, dafs Chaucer die sog. Gruppe C, die aus den Erzählungen des Arztes und des Ablafskrämers besteht, hinter die Erzählung des Rechtsanwalts stellen wollte, wie Moore (Publ. Mod. Lang. Ass. 30, 116 ff.) meint, aber unter den dargelegten Umständen hat es keinen Zweck, diese Streitfrage weiter zu erörtern.

Eine Zusammengehörigkeit gewisser Cant. Tales auch aufserhalb der durch Bindeglieder hergestellten Gruppen, nämlich der Erzählungen bzw. der Pro- oder Epiloge der Frau aus Bath, des Oxforder Scholaren, des Kaufmanns und des Gutsbesitzers, entdeckte Kittredge (Mod. Phil. 9, 435 ff.) und nannte diese insgesamt '*Marriage-Group*'. Weitere Beiträge zu dieser Frage brachten Lawrence (Mod. Phil. 11, 247 ff.) und Moore (Mod. Lang. Notes 26, 172 f.), während Hinckley (Publ. Mod. Lang. Ass. 32, 292 ff.) einige Bedenken gegen diese Auffassung, ähnlich denen in meiner Besprechung jener Abhandlung, Engl. Stud. 46, 112 f., erhob. Man vergleiche ferner Tuppers Aufsatz '*Chaucer and the Woman Question*' (ebd. 29, 237 f.) und

Kenyons *'Further Notes on the Marriage Group'* (Journ. Engl. Germ. Phil. 15, 252 ff.), der darzulegen sucht, dafs der Prolog der Frau aus Bath sich unmittelbar an die Erzählung des Nonnenpriesters anlehne. Es ist nun ohne weiteres klar, dafs unser Dichter in jenen Erzählungen und noch einigen andern das eheliche Verhältnis in verschiedener Hinsicht darstellt, aber ebenso klar, dafs er diese Stücke erst nachträglich miteinander in Beziehung brachte. Denn dafs der mit seinem früher geschilderten Charakter gar nicht übereinstimmende Epilog des Scholaren erst eine spätere Änderung war, geht daraus hervor, dafs der ganz anders lautende Schlufs seiner Erzählung in der ursprünglichen Fassung noch in einigen guten Hss. vorhanden ist. Ebenso ist es leicht ersichtlich, dafs der Prolog des Kaufmanns sich mit seinem Einleitungsvers unmittelbar an diesen Epilog anschliefst, und dafs die Anspielung auf die Frau aus Bath in der Erzählung (V. 9559 ff. [E 1684]) eine nachträgliche Einfügung ist, da diese Stelle im Munde des Sprechers ganz widersinnig erscheint. Ferner war das Moment der Gattentreue in der Erzählung des Gutsbesitzers von vornherein mit dem Stoffe gegeben. Es kam offenbar Chaucer zunächst nur darauf an, geeignetes Material zu sammeln, um es nach seiner Auffassung zur gediegenen Unterhaltung der gebildeten Kreise zu bearbeiten und dabei das damalige Volksleben in England anschaulich zu schildern. Erst bei der späteren Bearbeitung und Anordnung kam ihm der Gedanke, die einzelnen Gruppen miteinander zu verknüpfen. Die Idee, eine grofse Komödie der Menschheit zu schreiben, wie Kittredge will, hat ihm schwerlich vorgeschwebt; wenigstens läfst sich eine solche in den Cant. Tales nicht erkennen.

Noch weniger vermögen die Darlegungen Tuppers (Publ. Mod. Lang. Ass. 29, 93 ff.) zu überzeugen, dafs Chaucer beabsichtigt habe, in dieser Dichtung die Sieben Todsünden zu veranschaulichen. Zwar hat er in seiner Erzählung des Pfarrers diese ausführlich behandelt, dafs er aber die einzelnen Sünden, wie etwa Dante und Gower, in den übrigen Erzählungen oder in den erzählenden Pilgern habe kennzeichnen wollen, würde nur in wenigen Fällen, wie z. B. in der Erzählung des Ablafskrämers, deutlich genug hervortreten. Tupper versucht nun wohl, auch die nicht so leicht erkennbaren Laster oder ihre

Zweige bei den Erzählern ausfindig zu machen, mufs aber dazu so gewaltsame Deutungen anwenden, dafs, wenn man diese Stützen entfernt, sein ganzes künstliches Gebäude zusammenstürzt. Die Mängel seiner Beweisführung habe ich genauer in meiner Rezension, Angl. Beibl. 25, 327, aufgedeckt, ebenso aber sein Landsmann Lowes in derselben Zeitschrift wie der Verfasser (30, 237 ff.). Hierauf unternahm Tupper einen Rechtfertigungsversuch in einem zweiten Aufsatz *'Chaucer's Sinners and Sins'* (Journ. Engl. Germ. Phil. 15, 56 ff.), doch auch hierin gelang es ihm nicht trotz allen gelehrten Apparats, den er herbeibrachte, die gegen seine Aufstellungen erhobenen Einwände zu beseitigen (s. meine Besprechung Angl. Beibl. 28, 152 ff).

Besser befriedigt ein anderer Aufsatz desselben Verfassers: *'The Quarrels of the Canterbury Pilgrims'* (Journ. Engl. Germ. Phil. 14, 256 ff.), worin er darlegt, dafs die Zänkereien zwischen verschiedenen Wallfahrern nicht zufällige Erfindungen des Dichters sind, sondern auf alten Zwistigkeiten zwischen den betreffenden Ständen beruhen.

Zum Allgemeinen Prolog wäre eine Sonderausgabe zusammen mit der Erzählung des Ritters von Bentinck Smith zu registrieren. Die umfassendste Schrift hierüber ist die des Holländers Barnouw (Onze Eeuw 12, 375 ff.), der in der Einleitung manch sinnige Bemerkung bringt, worauf eine wohlgelungene Übersetzung in seine Muttersprache folgt (siehe Engl. Stud. 46, 110 ff.).

Im übrigen haben wir es mit Erläuterungen zu einzelnen Stellen oder Charakteristiken von Pilgern zu tun, von denen einige aber zu längeren Abhandlungen ausgewachsen sind. In den einleitenden Versen (1—8) findet Cook ('Chauceriana', Rom. Rev. 8, 210 ff.) Anklänge an ein Sonett Petrarcas, während Cummings (Mod. Lang. Notes 37, 86 ff.) darin den Einflufs des Boethius (I, m. 5 und II, m. 3) erkennt.

Als Vorbild für den Ritter vermutete Bryant (Mod. Lang. Notes 17, 470 f.) den Evander aus der Teseide (6, 40), während Cook in einer langen Abhandlung *'The Historical Background of Chaucer's Knight'* (Connecticut Academy, 20, 161 ff.) den jüngeren Grafen von Derby, den nachmaligen König Heinrich IV., dafür in Anspruch nimmt, der von weiten Heerfahrten, auch gegen die Littauer, 1393 nach London zurückkehrte. Demgemäfs müfste die Abfassung des Allgemeinen Prologs erst

nach diesem Zeitpunkt fallen, was Cook jedoch vergeblich wahrscheiniich zu machen sucht. Gleichzeitig aber soll die äufsere Erscheinung des Helden Emetrius in der Erzählung (V. 2158 ff.) der jenes Grafen entsprechen; doch sind die Ähnlichkeiten beider, wie ich Angl. Beibl. 28, 156 dargetan habe, nur ganz oberflächlicher Art. Überdies hat Curry (Angl. 47, 213 ff.) nachgewiesen, dafs Chaucer den Emetrius, ebenso wie seinen Gegner Lykurg nach astrologischen Vorstellungen gezeichnet hat. Eher käme als Urbild des Ritters der ältere Graf von Derby, Herzog von Lancaster, der Vater der Herzogin, deren Tod der Dichter betrauerte, in Betracht, da er ebenfalls an Heerfahrten in fremden Ländern teilgenommen hatte.

Demnach hat man sich am meisten mit der Äbtissin beschäftigt, deren Erzählung der vorhin genannte Barnouw gleichfalls ins Holländische übertragen hat (Onze Eeuw 9, 224 ff.). So forscht Lowes (Rom. Rev. 5, 368 ff.) der Bedeutung und der Lebensgeschichte des hl. Eligius nach, bei dem sie einzig schwört, und schildert ihr züchtiges Wesen (Angl. 33, 440 ff.). Kuhl (Philol. Quart. 2, 302) erklärt einige Ausdrücke, mit denen der Dichter ihre Erscheinung und ihre Gewohnheiten beschreibt, darunter die Bezeichnung der Zweiten Nonne als ihrer Kapellanin, deren Amt in einem Dokument angedeutet wird, wozu auch Förster, Arch. 132, 399, einen Nachweis liefert. Anderen Deutungen Kuhls kann ich mich allerdings nicht anschliefsen. Dagegen stimme ich McKnight (Mod. Lang. Notes 19, 62) bei, der gegen Skeat annimmt, dafs Chaucer das Französische der Äbtissin als provinziell bespöttelt. Die Schwierigkeit, dafs der Dichter (V. 164) drei Priester als Begleiter der Äbtissin nennt, während als Erzähler nur einer auftritt, will Emerson (Philol. Quart. 2, 89 ff.) dadurch beseitigen, dafs er den Mönch und den Ordensbruder dazurechnet, doch sind diese eben keine Priester. Vielmehr ist an dieser Stelle eine Textverderbnis zu vermuten, die der Kopist verkleistern wollte (s. Engl. Stud. 47, 340 f.)

Den Ausdruck *in principio* (V. 254, auch Nun's Pr. T. 15947) erläutern Tatlock (Mod. Lang. Notes 29, 140 ff.) und Law (Publ. Mod. Lang. Ass. 37, 208 ff.). Den Geschäftsbetrieb, die Stellung, die Bedeutung und die Tracht eines Kaufmanns zu jener Zeit untersucht auf urkundlichen Grundlagen eingehend Th. Knott im Philol. Quart. I, 1 ff.

Am wichtigsten sind aber die bereits erwähnten Untersuchungen Currys, der nachweist, dafs Chaucer Schriften von Ärzten, Naturforschern, Theologen und Astrologen seiner Zeit eifrig studiert haben mufs, um verschiedene der von ihm geschaffenen Gestalten mit deren Beobachtungen und Anschauungen übereinstimmend zu charakterisieren. Dies zeigt Curry bei der Beschreibung des Müllers und des Verwalters (Publ. Mod. Lang. Ass. 35, 139 ff.), des Kochs (Mod. Lang. Notes 36, 272), des Büttels (ebd. 19, 395 ff.), der Frau aus Bath (Publ. Mod. Lang. Ass. 37, 30 ff.), des Ablafskrämers (Journ. Engl. Germ. Phil. 18, 593 ff.) und des Arztes (Philol. Quart. 4, 1 ff.).

Texterklärungen zu verschiedenen Versen des Prologs verdanken wir ferner van Herk (Neophilologus 2, 292 ff.), Kittredge (Mod. Phil. 7, 475 zu V. 449—52 und 652 [Deschamps, *Miroir de Mariage*]), Macaulay (Mod. Lang. Rev. 4, 14 ff. zu V. 177 ff. und 525 ff.); Wilkins (ebd. 23, 42 ff. zu V. 256 [*purchas* und *rente*]), Baum (ebd. 36, 307 ff. zu V. 719). S. ferner Hinckleys 'Chauceriana', Mod. Phil. 14, 317 f.

Von der Knyghtes Tale hat Cunliffe (1915) eine Ausgabe mit Einleitung und Glossar veranstaltet, die ich aber nur dem Titel nach anführen kann, ebenso wie eine Programmabhandlung von Egg über diese Erzählung (1912, Marburg a/Dr.) und Capones *'La novella del cavaliere' ... di G. Chaucer e la Teseide di G. Boccaccio: assaggi di critica comparata*, 1907 und 1909, dazu 'Marginalia' 1912.

Die Greifswalder Sem.-Arb. von Ottilde Voigt 'Ch.'s Kn. T. und die Thebais des Statius' berücksichtigt zu wenig den Einflufs der Teseide. — Williams (Mod. Lang. Rev. 9, 161 ff. und 309) vergleicht Drydens Palamon und Arcitas mit dem Original. Ferner findet Robertson (Journ. Engl. Germ. Phil. 14, 226 ff.) *'Elements of Realism in the Kn. T.'*, abweichend von Boccaccio, in verschiedenen Stellen der Erzählung, die er mit historischen Berichten vergleicht.

Kleinere Notizen zu einzelnen Versen lieferten Macaulay (Mod. Lang. Rev. 4, 177 ff.), Gibbs (Mod. Lang. Notes 24, 197 f.), Hammond (ebd. 27, 91 ff.), McCracken (ebd. 28, 230), Tatlock (ebd. 29, 140 ff. und 31, 139 ff.), Lowes (ebd. 31, 185 f.), Smith, Klaeber und Tatlock (zu V. 1697, ebd. 37, 120 und 376 f.). S. ferner Hinckleys 'Chauceriana', Mod. Phil. 14, 317 f. und Emerson, Phil. Quart. 2, 85 f.; zur astrologischen Deutung

s. W. H. Brown, Mod. Lang. Notes 23, 53 f.; Cook, Rom. Rev. 9, 347.

Zur Erzählung des Müllers stellte Barnouw eine Quellenuntersuchung an. Zuerst in *'Handlingen van het zesde Nederlandsche Philologencongres'*, 1910, dann verenglischt in Mod. Lang. Rev. 7, 145 ff., in der er die bereits bekannten Ergebnisse zusammenstellt, doch auch einiges Neue hinzufügt; so macht er auf ein bis dahin unbeachtetes mittelniederländ. Fabliau oder *boerde* aufmerksam und spricht zuletzt die Ansicht aus, daſs das schon bekannte Zigeunermärchen auf Chaucers Erzählung beruhe. Weitere Nachträge dazu stammen von dem regen Sammler Andrae, Angl. Beibl. 27, 61 f.

Die Erzählung des Verwalters vergleicht Hart (Publ. Mod. Lang. Ass. 23, 1—44) mit dem ihr verwandten französischen Fabliau *'Le meunier et les deux clercs'*, um Chaucers überlegene Darstellungskunst ins rechte Licht zu stellen. Holthausen (Angl. Beibl. 33, 103 f.) verweist auf Stehmanns Schrift 'Die mhd. Novelle vom Studentenabenteuer', der einen andern Stammbaum als den bisher angenommenen aufstellt, wonach Chaucer seiner Quelle treuer gefolgt wäre. Eine Bemerkung zu diesem Schwank bei Tatlock, Mod. Lang. Notes 29, 140 ff. Zur Fabel V. 4055 s. Baum, Mod. Lang. Notes 37, 350 ff.

Zur Erzählung des Rechtsanwalts ist der bedeutsamste Beitrag der Aufsatz von Curry, *'O Mars, o Atazir!'* (Journ. Engl. Germ. Phil. 22, 347 ff.) — s. V. 4625 (B 305) —, der darin nachweist, daſs die scheinbar abschweifenden astrologischen Anspielungen wesentlich für Ch.'s Auffassung vom Walten des Geschicks und der Einwirkung Gottes darauf sind. Ferner verdient des Verfs. Bemerkung (S. 367 Anm.), daſs diese Erzählung besser für den Arzt, und dessen Erzählung besser für den Rechtsanwalt gepaſst hätte, Beachtung. S. auch W. H. Browns *'Notes on Ch.'s Astrology'* (Mod. Lang. Notes 23, 53 f.), der der obigen Stelle eine andere Deutung gibt als Skeat. Auſserdem liegen nur ein paar kurze Notizen vor, eine wieder von Tatlock, ebd. 29, 97 ff. (Dante), dann eine von Shannon, ebd. 35, 288 (*Metamorphoseos*).

Von den Beiträgen zur Erzählung der Frau aus Bath ist der wichtigste der von H. Kern: *'De Bronnen van 'the Wife of Bath's Tale' en daarmede verwante Vertellingen'*, in den Verhandlungen der Kgl. Niederl. Akademie der Wissen-

schaft von 1909 (IV, 9, S. 346 ff.) abgedruckt, der die früheren Quellenforschungen zusammenfaſst und schlieſslich den Ursprung der Erzählung in einem indischen Naturmythus vermutet. Vogt (Mod. Lang. N. 37, 339 ff.) vergleicht die späteren Dramatisierungen dieser Erzählung (Fletchers '*Women Pleased*' und Favarts '*La Fée Urgele*') miteinander. Weitere Parallelen zu dieser führt wieder Andrae, a. a. O. 84 ff. an, ebenso zu der Erzählung des Ordensbruders und — um nicht immer dieselben Artikel zitieren zu müssen — auch zu einigen der folgenden. Auf den Einfluſs des schon erwähnten *Miroir de Mariage* auf einige Stellen im Prolog und in andern Erzählungen wies Lowes hin (Mod. Phil. 8, 165 ff.), der auſserdem des Dichters Ausführungen über wahren Adel in der Erzählung (nach Skeat D 1109 ff.) mit solchen in Dantes Convivio vergleicht (Mod. Phil. 13, 19 ff.) Zu demselben Abschnitt zieht K. Schulze (Germ. Rom. Monatsschr. 8, 103) eine Stelle aus Juvenal herbei. (S. Nachtrag.)

Bei der Erzählung des Büttels wären nur erläuternde Bemerkungen zu einigen Stellen zu erwähnen: von M. Stanford im Journ. Engl. Germ. Phil. 19, 377, von Tupper, Publ. Mod. Lang. Ass. 30, 5 f. und von Koeppel, Arch. 126, 180.

Von der Erzählung des Scholaren ist 1923 eine Ausgabe von Sisan erschienen, die im Archiv 147, 146 im ganzen anerkennend beurteilt wird. Ausführlich vergleicht H. Bellmer die Clerkes Tale mit Petrarcas lat. Fassung in einer Greifswalder Sem.-Arb. (1919). Dagegen macht Cook (Rom. Rev. 8, 210 ff.) auf eine Anzahl von Übereinstimmungen in dieser Erzählung mit der franz. Übertragung im *Ménagier de Paris* aufmerksam, mit dessen Text auch Chaucers franz. Vorlage zum Melibeus (s. u.) verwandt ist. Hiermit zu vergleichen ist Farnhams Aufsatz (Mod. Lang. Notes 33, 193 ff.), der Ähnlichkeiten im Ausdruck darin mit Boccaccios Novelle, abweichend von Petrarcas Text, findet, wofür er ebenfalls eine französische Quelle vermutet. S. ferner Hamiltons 'Chauceriana', Mod. Lang. Notes 23, 169 ff. (1. '*Date of the Cl. T.*; 2. zur Form *Petrak.*). Des weiteren macht Cook Mitteilungen über Petrarcas Grabstätte, die er abbildet (Rom. Rev. 8, 210 ff.). Ebd. S. 353 ff. behandelt er Leben und Schriften des Rechtsgelehrten und Philosophen Liniano, den Chaucer im Prolog anführt. Daſs unser Dichter den groſsen Italiener persönlich kennenlernte,

wie man früher glaubte, hält Mather (Mod. Lang. Notes 1, 21 ff.) für unwahrscheinlich, wie auch die Vermutung, dafs Petrarca ihn mit der Hs. der Griseldis beschenkte, hinfällig ist. Die schiedsrichterliche Tätigkeit Griseldes (V. 8308 ff., E 432 ff.) vergleicht Cook (Am. Journ. Phil. 39, 75 ff.) mit der von Homers Arete als einen Zug, den Ch. Petrarca entlehnt habe, der wiederum auf einer lat. Odyssee (7, 74), die er besafs, fufst. Diesen Gesang veröffentlicht C. dann im Philol. Quart. 4, 25 ff. mit dem nötigen Kommentar. — Über die Verhältnisse der bedürftigen Studenten oder Scholaren in England unterrichtet uns Jones, Publ. Mod. Lang. Ass. 27, 106 ff.

Nicht viel Neues erfahren wir über des Kaufmanns Erzählung; immerhin ist es dankenswert, dafs Holthausen zwei schwer zugängliche Texte, die mit dieser nahe verwandt sind — die italienise Novelle bei Papanti und ein altdeutsches Gedicht —, nochmals vollständig abdruckt (E. St. 43, 168 ff.). — Nähere Angaben über die Zeremonie bei der Vermählung des greisen Januarius mit der „frischen“ Mai verdanken wir Tatlock, Mod. Lang. Notes 32, 373 ff. Über den Einflufs des *Miroir de Mariage* auf diese Erzählung s. den schon zitierten Aufsatz von Lowes, Mod. Phil. 8, 165 ff.

Einen beachtenswerten Beitrag zur Quellenfrage in der Erzählung des Junkers leistete Jones, Journ. Engl. Germ. Phil. 6, 221 ff. in Verfolgung eines schon früher von ihm darüber veröffentlichten Aufsatzes (Publ. Mod. Lang. Ass. 20, 346 ff.), der die verschiedenen Geschichten ähnlichen Inhalts bespricht, doch besonders Gewicht auf das franz. Gedicht von *Cléomadès* des Adenès le Roi legt, das Chaucer gekannt habe. Hinckley dagegen (Mod. Lang. Notes 24, 95 ff.) meint, dafs dies keineswegs erwiesen sei, worauf Jones ebd. S. 158 erwidert. Als eine andere mögliche Quelle zieht Lowes (Washington Univ. Studies I, 2) den Brief des fabelhaften Priesters Johannes heran; doch scheinen mir die Ähnlichkeiten in diesem mit jener Erzählung (s. meine Anzeige, Angl. Beibl. 25, 332 ff.) nicht so bedeutsam, als dafs man Chaucers direkte Nachahmung daraus folgern könnte. Ob unser Dichter aus den verschiedenen Überlieferungen sich selbst sein Märchen zusammensetzen wollte, oder ob er eine jetzt verlorene Quelle benutzte, ist zweifelhaft, wenn auch das letztere wahrscheinlicher ist. — Von Bemerkungen zum Text notiere ich die von Baum, Mod.

Lang. Notes 32, 376 f. (auch über den Junker selbst) und von Lowes, Archiv 124, 132.

Von den Untersuchungen zur Erzählung des Gutsbesitzers ist die umfangreichste Arbeit die Münchener Dissertation von Amann, 'Die Filiation der Frankeleyns Tale etc.' (1912), welche die Beziehungen sämtlicher bekannter Versionen eingehend erörtert, deren Verdienst aber merkwürdigerweise nirgends anerkannt ist. Da Chaucer selbst ein bretonisches Lai als seine Quelle angibt, forschte Schofield (Publ. Mod. Lang. Ass. 20, 346 ff.) dieser Andeutung weiter nach und suchte es wahrscheinlich zu machen, dafs der Dichter ein solches tatsächlich benutzt habe, obwohl dieses jetzt verloren sei. Hiergegen wandte sich Rajna (Romania 32, 204 ff.) und legte dar, dafs Schofields Beweismittel hierfür keineswegs stichhaltig seien; vielmehr müfsten Boccaccios Fassungen der Erzählung im Decameron und genauer noch die im Filocolo Chaucer als Vorbild gedient haben, wenn auch der Ursprung aller Überlieferungen in einer indischen Version zu erkennen ist. Dieser Auffassung schlofs sich Tatlock an (Chauc. Soc., 2. Ser. 51), der sich sogar der Mühe unterzog, die von Chaucer bezeichneten Gegenden in der Bretagne zu bereisen. Er meinte nun, dafs unser Dichter den Ort der Handlung auf Grund von Berichten einiger gereisten Landsleute absichtlich dorthin verlegt habe, um nach ihren Angaben seinen Lesern den bretonischen Ursprung seiner Erzählung besser vortäuschen zu können, wozu er noch aus alten Chroniken keltische Namen aufstöberte. Ein solches Verfahren halte ich jedoch für höchst unwahrscheinlich, wie ich in meiner Anzeige, Engl. Stud. 49, 437 ff., des weiteren dargetan habe. Vielmehr glaube ich, dafs Chaucer, mag er auch die Version des Filocolo gekannt haben, gleichzeitig eine bretonische Sage, die von dem ihm allein eigentümlichen Zauberwerk berichtete, damit verband.

Dagegen konnte ich einer andern Abhandlung desselben Tatlock *'Astrology and Magic in Chaucer's Franklin's Tale'* (Kittredge Anniv. Pap. 339 ff.), welche die wiederholten Anspielungen des Dichters auf die Sterndeuterei verständlicher macht, mehr Anerkennung zollen (Angl. Beibl. 25, 340). Eine neuere Schrift von Florence Grimm *'Astrological Lore in Chaucer'* ist jedoch nach dem Urteile der Mod. Lang. Notes (35, 128) unbedeutend und mangelhaft. — Beachtenswerte

Notizen zu einzelnen Stellen brachten schliefslich Hammond (ebd. 27, 91 ff.), Baum (ebd. 32, 377) und Hinckley (Mod. Phil. 16, 43 ff.).

Die in der Erzählung des Arztes gepriesenen Tugenden der Virginia führt Tupper (Mod. Lang. Notes 30, 5 ff.) auf eine Schrift des Ambrosius zurück. Die Verfasserschaft des späteren Dramas 'Appius and Virginia' schreibt Clarck (Mod. Lang. Rev. 16, 1 ff.) hauptsächlich Heywood zu; Webster habe es nur oberflächlich durchgesehen.

Von der Erzählung des Ablafskrämers ist eine Sonderausgabe von Drennan & Wyatt erschienen (1911), über die ich aber nichts Näheres berichten kann. Zur Quellenfrage weist Hart (Mod. Phil. 9, 17 ff.) auf H. Sachsens Fastnachtsspiel 'Der Dot im Stock' hin, das von allen Versionen der Chaucers am nächsten steht. Das Fortleben dieser Märe verfolgt Andrae a. a. O. bis in die neueste Zeit. Nach Tuppers Auffassung (Journ. Engl. Germ. Phil. 13, 553 ff.) trägt der Ablafskrämer seine Geschichte in einem Wirtshaus vor, wo sich die ganze Pilgerschar um ihn versammelt haben soll. Doch trifft er damit schwerlich die Vorstellung des Dichters, der den Erzähler wohl einen Stegreiftrunk an einer Wegschenke tun läfst, aber alle sonstigen Stellen, die auf einen Aufenthalt im Gasthaus deuten sollen, lassen sich auch auf eine Weiterreise beziehen. — Einige Notizen zum Text lieferten Lowes (Rom. Rev. 2, 113 ff. — Parallelen aus Deschamps; s. Engl. Stud. 46, 114) und Young (Mod. Lang. Notes 30, 95 ff.).

Als Prolog zur Erzählung des Seemanns hatte Furnivall bekanntlich ein nur in Hss. des minderwertigen B-Typus erhaltenes, doch offenbar vom Dichter nachmals verworfenes Bindeglied von der Stelle, wo es sich befand (nämlich hinter der Geschichte des Rechtsanwalts), verschoben und zu jener Erzählung gerückt. Er glaubte hierzu durch die in einer einzigen, dazu unzuverlässigen Hs. befindlichen Bezeichnung des Seemanns als Sprecher berechtigt zu sein, obwohl andere dafür Junker oder Büttel einsetzen. Diesen Fehlgriff sah schliefslich auch Skeat ein, wie er in einem Aufsatz in der Mod. Lang. Rev. 5, 430 ff. reuig bekennt und bedauert, in seiner Ausgabe in dieser Anordnung Furnivall gefolgt zu sein. Wenn er aber dann dem Harl.-Codex hierin den Vorzug einräumt, befindet er sich seinerseits auf dem Irrwege.

Von der Erzählung der Äbtissin nebst dem Thopas hat L. Winstanley eine Ausgabe veranstaltet (Cambr. 1922), die mir aber nicht vorgelegen hat. Dem Ursprung dieser Legende hat Carlton Brown weiter nachgeforscht und zu den ihm früher bekannten 13 noch 14 fernere Versionen entdeckt (s. Chauc. Soc., 2. Ser. 45), die er mitteilt und deren Verzweigungen er untersucht (vgl. Angl. Beibl. 25, 269 f.). Er teilt diese nunmehr in drei Gruppen ein, von denen diejenige, der auch Chaucers Legende angehört, aufserdem sieben Fassungen zählt; doch kann keine als seine direkte Vorlage gelten. Hierzu fügt Brown noch weitere Abschnitte, in denen er, Früheres zusammenfassend oder ergänzend, das Wesen des '*litel clergeon*' und den damaligen Schulbetrieb behandelt. Die Greifsw. Sem.-Arb. von Friedr. Gabriel 'Die Darstellung des jüdischen Geistes in der 'Prioress's Tale'' (1919) zieht nur einen Teil jener Fassungen zum Vergleich heran. Gerould, Mod. Lang. Notes 24, 132, glaubt in einem Bericht des Gregor von Tours ein früheres Analogon zu dieser Legende gefunden zu haben; doch zweifelt Brown an der Zusammengehörigkeit. — Fernere Notizen zu der Erzählung der Äbtissin veröffentlichten Hinckley, Publ. Mod. Lang. Ass. 33, XXVII und C. Brown, Mod. Lang. Notes 38, 92 f. S. auch o. S. 226.

Zum Thopas stellte Lange heraldische Studien an (s. Dtsch. Litztg. 37, S. 1299, 1660, 1827), als deren Ergebnis er ihn den Ritter Honiggold benennt. Snyder, Mod. Phil. 6, 133, erklärt, wie ein paar Verszeilen in Tyrwhitts Ausgabe V. 13726 ff. (danach bei Hertzberg), die sich in keiner Hs. finden, hineingekommen sind. Knott erörtert den Sinn der ersten Verse im Bindeglied zwischen der Erzählung der Äbtissin und Thopas (ebd. 8, 135 ff.), und Manly (ebd. 141 ff.) sucht die verschiedenen Strophenformen dieser lustigen Parodie zu erklären, die nicht als Satyre aufzufassen sei. Strong vergleicht Sir Th. und Sir Grey (Mod. Lang. Notes 23, 73 u. 102), Snyder Sir Thomas Norray (von Dunbar) mit unserm Helden (ebd. 25, 78 ff.) und Nadal Spensers Muiopotmos mit dieser Dichtung und der Erzählung des Nonnenpriesters (Publ. Mod. Lang. Ass. 25, 640). Eine Notiz von Blau s. Angl. Beibl. 31, 237.

Der sehr eingehende 'Vergleich von Ch.'s *Tale of Melibeus* (Skeat B 2666) mit ihrer afrz. Quelle' von Wilhelmine Hartung (Greifsw. Sem.-Arb., 1917) macht auch auf die blank-

versartige Form der engl. Prosa aufmerksam, die sich öfters darin findet. Sonst ist über diese Erzählung nichts wesentlich Neues geschrieben worden; denn die ansprechende Vermutung Tatlocks (Development etc. S. 188 ff.), dafs Chaucer ursprünglich beabsichtigt hatte, diese Abhandlung dem Rechtsanwalt zuzuweisen, dürfte hinreichend bekannt sein. Über Hotsons *'The Tale of Melibeus and John of Gaunt'* (Studies in Philology 18, 429 ff.) kann ich aus den schon angeführten Gründen nichts Näheres angeben.

Zur Erzählung des Mönchs berichtet McCracken (Mod. Lang. Notes 23, 93 ff.) über ein bisher unbeachtetes Ms., das Abschnitte aus dieser, untermischt mit Auszügen aus Lydgates 'Fall of Princes' enthält. Die Abfassung der Erzählung wollte Skeat in die Jugend des Dichters verlegen, worin ihm neuerdings auch Kittredge in der schon besprochenen Schrift (Ch. Soc. 42, 41 ff.) und andere beipflichteten. Obgleich Tatlock die Unhaltbarkeit dieser Auffassung bereits in dem eben genannten Werke, S. 164 ff., nachgewiesen hat, taucht sie immer wieder auf, und so habe ich die Gründe, die dagegen sprechen, nochmals in meiner Abhandlung Angl. N. F. 34, 39 f., dargelegt und besonders hervorgehoben, dafs diese Erzählung starke Einflüsse der Consolatio des Boethius, die etwa 1381 anzusetzen sei, aufweise. Wenn sich Skeat auf die strophische Form in Chaucers früheren Werken beruft, so ist zu bemerken, dafs er dieselbe Versart, die sich trefflich für eine tragische Dichtung eignet, auch in späteren ('Former Age' und 'Bukton') verwendet, und wenn Chaucer einige geschichtliche Irrtümer darin begeht, so ist zu bedenken, dafs auch andere Werke von ihm davon nicht ganz frei sind. Die Beispiele aus der Neuzeit hat er freilich erst nachträglich hinzugesetzt, und wenn Furnivall und seine Nachfolger sie der Anordnung des B-Typus der Hss. nach mitten hineinfügen, blofs weil der nächste Prolog an die letzten Worte der Geschichte des Krösus anknüpft, so ist dem entgegenzuhalten, dafs die sog. 'Modern Instances' eben eine spätere Einschiebung sind. Der Mönch entschuldigt sich allerdings in seiner Einleitung, dafs er in seiner Aufzählung nicht streng die historische Folge innehalte; aber diese ist ohnehin schon bunt genug, auch wenn man nicht die tragischen Geschicke von Zeitgenossen zwischen Zenobia und Nero hineinzwängt.

In der Geschichte des Herkules beruft sich Chaucer auf '*Trophee*', welchen rätselhaften Namen Kittredge (Putnam Anniversary Papers 1909, 545 ff.) damit zu deuten sucht, daſs der Dichter an einer Stelle in einem apokryphen Briefe Alexanders an Aristoteles die Worte ... *ad Herculis Liberique trophaea* miſsverstanden habe, indem er Liber (= Bacchus) mit liber (= Buch) verwechselte. Diese etwas gezwungene Auslegung ersetzte dann Tupper (Mod. Lang. Notes 31, 1 ff.) durch eine einleuchtendere, nämlich daſs *trophaea* für *columna* stehe, womit Chaucer auf den Namen des Verfassers der 'Historia destructionis Trojae', Guido de Columpna anspiele, der in seinem I. Buche die Säulen des Hercules beschreibt. Weitere Belege hierzu brachte Emerson in derselben Ztschr., S. 142 ff. Ferner löst Tupper geschickt die Schwierigkeit, welche die Randglosse '*ille vates Chaldeorum*' zu diesem Verse bereitete, die er auf den im folgenden Abschnitt genannten Propheten Daniel bezieht.

Erklärungen zu andern Stellen verdanken wir Shannon (Mod. Phil. 11, 227) und Marie Gelbach (Journ. Engl. Germ. Phil. 6, 657: Quelle der Prophezeiung der Tochter des Krösus).

Auch von der Erzählung des Nonnenpriesters ist eine Sonderausgabe, von Wyatt besorgt, kurz zu registrieren (1916). Dem Ursprung dieser forschte Dargan, Mod. Phil. 4, 38 ff., nach; von den 15 alten Versionen der Fabel vom Hahn und vom Fuchs, die er prüfte, kommt die des franz. *Roman de Renard* der Chaucers am nächsten und könnte als seine Quelle gelten, wenn man annimmt, daſs unser Dichter einige Abweichungen von jenem absichtlich eingeführt hat. S. hierüber auch Lecompte, ebd. 14, 737. — Hemingway (Mod. Lang. Notes 31, 479 ff.) hält diese Erzählung für eine Satire auf den Mönch, der in der Gestalt des Hahnes Kanteklär lächerlich gemacht werden soll — wohinter ich ein Fragezeichen setze. Die Traumdeutung und die ärztlichen Ratschläge der Frau Pertelote behandelt Curry ausführlich in den Engl. Stud. 58, 24 ff. und weist Chaucers gründliches Studium der damaligen Autoritäten in diesen Dingen nach. Zu des Hahns verkehrtem lat. Zitat (*Mulier est hominis confusio*) gibt C. Brown (Mod. Lang. Notes 35, 479) einige fernere Belege, und Tatlock (ebd. 29, 140 ff.) berichtet von einer bildlichen Darstellung der Verfolgung des Fuchses in der St. Botolphs-

Kirche zu Boston in England. Nadals Vergleich mit Spensers Muiopotmos habe ich schon zusammen mit Thopas erwähnt. Ferner s. Hinckleys Chauceriana, Mod. Phil. 16, 40 f.

Die Erzählung von der Zweiten Nonne habe ich bereits als Legende von der Hl. Cäcilie betrachtet.

In seiner Abhandlung über den Prolog und die Erzählung des Dienstmanns des Stiftsherrn (Transact. Roy. Soc. Lit. 30, 87 ff.) will Kittredge zeigen, dafs Chaucer gleich bei seinem künstlerischen Entwurf der Cant. T. das plötzliche Auftreten dieses neuen Reisegefährten geplant habe, während man bislang annahm, dafs dieses Intermezzo ein späterer Einfall des Dichters war. Aufserdem weist Kittredge auf eine Schrift Petrarcas *'De remediis utriusque fortunae'* hin, in der ein Kapitel von der Alchimie handelte, das möglicherweise Chaucer bekannt war. Im übrigen findet man genügend Aufklärung über diese Afterwissenschaft und die schwerverständlichen Fachausdrücke in Chaucers Erzählung in Hathaways Ausgabe von Ben Jonsons 'Alchemist', die freilich schon 1903 erschienen ist. Aus einigen Widersprüchen in der Darstellung schliefst Baum (Mod. Lang. Notes 40, 152 ff.), dafs der zweite Teil der Chan. Yem. Tale vor dem ersten entstanden war und mit diesem erst nachträglich verbunden wurde. Dafs der berühmte Erasmus in einem seiner Colloquia, in dem er vom Betrug durch Alchimie handelt, diese Erzählung benutzt hat, führt de Vocht, Engl. Stud. 41, 385 ff. aus. Einen Beitrag Andraes hierzu s. a. a. O. Ferner gehört hierher Lowes' Artikel *'The Dragon and his Brother'* (Mod. Lang. N. 28, 229), der das Zitat V. 17655 ff. (G 1428) auf Arnolds Schrift *'De lapide Philosophorum'* zurückführt.

Zum Prolog des Stiftsschaffners wäre nur eine kleine Notiz Andraes (Engl. Stud. 45, 347) erwähnenswert.

Nun endlich zu einem deutschen Gelehrten! Während ten Brink und einige andere noch glaubten, dafs gewisse Abschnitte in der Erzählung des Pfarrers spätere Interpolationen seien, hatte Spies bereits in einem früheren Aufsatz in der Toblerfestschrift die Echtheit auch der Retractatio am Schlusse dieses Traktats zu erweisen gesucht. Dann unterzog er in den Morsbach gewidmeten 'Studien zur Engl. Philologie', 1913, die ganze Erzählung unter dem Titel: 'Chaucers religiöse Grundstimmung und die Echtheit der Parson's Tale'

einer nochmaligen sorgfältigen Prüfung mit dem endgültigen Ergebnis, das der Titel verspricht. Nur in einem Punkte kann ich mich seinen Ausführungen nicht anschliefsen, nämlich was jene 'Retractatio' betrifft, in der Chaucer alle seine Werke, die im weltlichen Sinne geschrieben sind, als sündhaft widerruft. Ich habe meine Gründe für diese Anschauung ausführlich in den Besprechungen seiner Schriften in den Engl. Stud. 37, 237 f. und Angl. Beibl. 25, 54 ff. dargelegt und will hier nur hervorheben, dafs die Aufzählung seiner Werke zu ungenau ist, um von ihm selbst herrühren zu können. Vielmehr halte ich diese Stelle für die Einschiebung eines wohlmeinenden Geistlichen, der hierdurch den literarischen Nachlafs des Dichters vor der Vernichtung durch übereifrige Amtsbrüder bewahren wollte. Wenn Tatlock (Publ. Mod. Lang. Ass. 28, 521 ff.) neuerdings darauf hinweist, dafs auch andere Autoren jener Zeit an ihrem Lebensende ihre früheren Schöpfungen bereuten, so zweifle ich nicht, dafs der schwerkranke Chaucer sich in ebensolcher Stimmung befunden haben mag, aber ich bestreite, dafs er selbst jene Erklärung verfafst hat. — Als '*A Parallel to the Person's Sermon*' führt Tupper (Publ. Mod. Lang. Ass. 30, 5 ff.) Gaytringes 'Sermon on Shrift' an.

Wenden wir uns nun zu den kleineren Dichtungen der späteren Zeit. Ich habe eine Ausgabe sämtlicher 'Minor Poems' ausgearbeitet und einige davon in deutsche Verse übertragen, die ich in eine Neuauflage meiner längst vergriffenen 'Ausgewählten kleineren Dichtungen Chaucers' aufnehmen wollte. Doch die Herren Verleger sind heutzutage sehr vorsichtig, und so ruhen beide Mss. einstweilen in meinem Pulte. Indessen hat Herr Hoops die Freundlichkeit gehabt, ein paar Proben hieraus in den Engl. Stud. (53, 161 ff.) zu veröffentlichen. Es sind die drei humorvollen Gedichte, die ich 'Unbeständigkeit', 'An Rosemunde' und 'Unbarmherzige Schönheit' betitelt habe und die in den Anfang der 80er Jahre oder wenig später fallen dürften. Letzteres ist nach Lowes (Mod. Lang. Rev. 5, 31 ff.) eine freie Nachahmung von Strophen aus drei Gedichten des Deschamps, und da dieser in persönlichen Beziehungen gerade zu Ch. stand, sei dies mit ein Beweis für die Echtheit von *Merciles Beautee*, die sonst nicht hinreichend verbürgt ist. Dazu eine Notiz Skeats ebd. S. 194, während Renwick, ebd. 16, 322, die Verszeile 21 mit einer aus den

'Cent Balades' des Duc de Berry vergleicht. Zu Rosemunde V. 20 s. Lowes, Rom. Rev. 2, 113 ff. (Froissart).

Über das Hss.-Verhältnis der Ballade 'Beständigkeit' unternahm Holt (Journ. Engl. Germ. Phil. 6, 419 ff.) eine neue Untersuchung, deren Ergebnis von der Filiation Skeats und der Globe-Edition abweicht. Einen bisher nicht bekannten Text dieses Gedichts, ebenso von 'Wahrheit' fand McCracken (Mod. Lang. Notes 23, 212 ff.) in einem Lambeth-Ms., das mit der Hatton-Hs. verwandt ist.

Das Datum des Sendschreibens an Bukton stellte Lowes, Mod. Lang. Notes 27, 45 ff. genauer fest, und Kittredge (Mod. Lang. Notes 24, 14 f.) fand ähnliche Ratschläge wie sie hierin Chaucer seinem Freunde erteilt, in Gedichten des Deschamps, weswegen er jede autobiographische Deutung dieses Geleits — ganz seiner vorhin charakterisierten Auffassungsweise gemäſs — ablehnte. — Kuhl legte dar (Publ. Mod. Lang. Ass. 38, 115 ff.), daſs mit *'My maistre Bukton'* Sir Peter (nicht Robert) gemeint sei.

Aus der Klage des Dichters an seine leere Börse entdeckte McCracken (ebd. S. 228) zwei Strophen in einer bis dahin unbeachteten Hs. des 15. Jhs.

Zu *'Gentilesse'* s. die Bemerkung zur Erzählung der Frau aus Bath.

Die gedankenreiche Ballade 'Wahrheit' ist in 19 Hss. (s. o.) — die höchste Zahl unter den kleineren Dichtungen — erhalten; doch nur eine fügt ein Geleit hinzu, das ich wegen seiner Dürftigkeit als unecht beiseite gelassen habe. Nun hat neulich Miſs Rickert (s. Mod. Phil. 11, 209 ff.) den in der ersten Zeile dieses Geleits vorkommenden Ausdruck *þou vache* (wörtlich: du Kuh) auf einen Ritter La Vache bezogen, mit dem Chaucer vielleicht bekannt war. Meine Bedenken gegen diese Deutung habe ich Angl. N. F. 34, 47 f. dargelegt. Ich könnte höchstens zugeben, daſs unser Dichter das Geleit einer Abschrift der Ballade hinzufügte, die er seinem angeblichen Freunde sandte — schwerlich aber wird das Gedicht, das aus tiefstem Herzen entsprungen scheint, einer äuſserlichen Beziehung sein Dasein verdanken. — Diese kleineren Dichtungen berührt stellenweise H. L. Cohens umfassendes Werk *'The Ballade'* (N. York 1915).

Zu dem 1391/92 zu datierenden Astrolabium gibt Moore (Mod. Phil. 10, 203) 1387 als terminus a quo an. Die sonst

brauchbare Greifsw. Sem.-Arb. von Clara Thienhaus 'Chaucers Astrolabe und seine lat. Quelle' läſst Sacroboscos Abhandlung (s. Globe-Ed.) unberücksichtigt. — Betreffs des *litel Lowis my sone*, dem dies Werk gewidmet ist, wirft Kittredge (Mod. Phil. 14, 513 ff. unnötigerweise die Frage auf, ob dies nicht der Sohn des Sir Lewis Clifford, eines Freundes Chaucers, gewesen sei.

Ich komme nunmehr zu den neueren Untersuchungen über Sprache und Vers Chaucers, an denen wir Deutschen den Löwenanteil haben.

Da ist zunächst die Neuauflage von ten Brinks grundlegendem Werke (1920) zu erwähnen, das Eckhardt teilweise umgearbeitet hat. Hauptsächlich hat er dabei die neuere Forschung in der Grammatik berücksichtigt, dagegen alle Angaben über Hs. u. dgl. und die Verslehre fast unverändert gelassen, so daſs dies Buch nicht allen Anforderungen entspricht, die man an eine zeitgemäſse Bearbeitung stellen kann (s. meine Anzeige Litbl. 1920, Sp. 374 ff.).

Einige Jahre früher (1916) erschien die Historische Syntax der englischen Sprache von Einenkel als Teil der dritten Auflage des Grundrisses der germ. Philologie, selbst in dritter verbesserter und erweiterter Auflage. Was Chaucer betrifft, so ist zu bedauern, daſs der Verf. noch immer nach der veralteten Ausgabe von Morris zitiert. Einige Verbesserungsvorschläge in meiner Besprechung Engl. Stud. 51, 407 ff.

Eine wertvolle Ergänzung zu meinem früher zitierten Werke bildet dann Wilds 'Die sprachlichen Eigentümlichkeiten der wichtigeren Chaucer-Hss. und die Sprache Chaucers', eine Wiener Preisarbeit (1915), der seinen sorgfältig abwägenden Untersuchungen sowohl die metrischen wie die prosaischen Werke des Dichters zugrunde legt. Dazu Nachträge von mir in meiner Anzeige Litbl. 1916, 7/8, Sp. 233 ff.

Über die Aussprache von *ai* (*ay*) und *ei* (*ey*) handelt Foster in Mod. Lang. Notes 26, 76 f. C. Brown will (Publ. Mod. Lang. Ass. 26, 6 ff.) aus dem Vorkommen der Formen *shul* oder *shal* in den Chaucer-Mss. Schlüsse auf den Sprachgebrauch und die Entstehungszeit der einzelnen Dichtungen ziehen, gelangt aber in den auf so unsicherer Grundlage aufgebauten Folgerungen zu keinen annehmbaren Ergebnissen (s. Angl. Beibl. 22, 281 f.).

Die Stellung des Adverbs bei Chaucer in seinen Prosaschriften erforscht Borst in den Engl. Stud. 42, 339 ff. Erna v. Grofs erörtert in ihrer Berliner Dissertation (1921) die Bildung des Adverbs bei Ch. in seinen verschiedenen Arten und verfolgt dessen Entwicklung vom Altenglischen bis in die Neuzeit.

Einen nützlichen Beitrag zur Syntax bietet Eitles 'Die Satzverknüpfung bei Chaucer' (1914), obwohl der Inhalt der Schrift nicht völlig dem Titel entspricht und manche Mängel und Ungenauigkeiten zu rügen sind (s. Litbl. 1914, 10/11, Sp. 332 ff.).

Ein anderes Kapitel der Syntax behandelt Gertrud Sauerbrey in ihrer Hallenser Dissertation (1917) 'Die innere Sprachform Chaucers'. Sie will darin mit Hilfe der auf Grund syntaktischer Untersuchungen erworbenen Erkenntnis die Art und Weise des sprachlichen Denkens bei Ch. feststellen und versucht, das Verhältnis der Nebensätze mit prädikativem Satzbau zu den durch Verbalnomina vertretenen Nebenbestimmungen klarzulegen. So untersucht sie den Gebrauch der Gerundien, der Partizipien und Infinitive in einigen Stücken aus Chaucers Werken, die sie mit den Originalen des Dichters vergleichen kann, und ein paar anderen, die selbst original sind. Ihr Ergebnis ist dann: Die innere Sprachform bei Chaucer ist zuständlich-subjektiv, was die Richtung des sprachlichen Denkens anlangt (S. 117).

Neben dieser gedankenreichen Dissertation nimmt sich die Kieler Doktorschrift von Gerike 'Das Partizipium praesentis bei Chaucer' (1911) etwas dürftig aus, wenn sie auch eine fleifsige Zusammenstellung auf beschränktem Gebiete darbietet. Von Juhls Kieler Dissertation (1921) über den syntaktischen Gebrauch des Infinitivs bei Lydgate im Vergleich zu dem bei Ch. und Occleve ist nur ein Auszug von vier Seiten im Druck erschienen. Bornands 'Thesis for Diplôme d'Études Supérieures: *The Subjunctive in Chaucer*' (Paris 1922) hat mir nicht vorgelegen.

Zur Metrik übergehend, führe ich eine Dissertation der Johns Hopkins University von Licklider (1916) '*The Metric of the Chaucerian Tradition*' nur dem Titel nach an, da sie selbst mir nicht zugänglich war. Eine andere amerikanische Abhandlung über den Achtsilbler bei Chaucer von Shannon

(Journ. Engl. Germ. Phil. 12, 277 ff.) ist schon an anderer Stelle (s. o. Fama, S. 214) genannt.

Von deutschen Arbeiten über diesen Gegenstand habe ich einige im Litbl. (1917, 3/4, Sp. 312 ff. u. 1923, 3/4, Sp. 102 ff.) ausführlich besprochen. Es sind dies: Bihl, Die Wirkungen des Rhythmus in der Sprache von Chaucer und Gower (Angl. Forsch. H. 50, 1916); Joerden, Das Verhältnis von Wort-, Satz- und Versakzent in Chaucers Cant. Tales (Stud. z. Engl. Phil., H. 55, 1915); Beschorner, Verbale Reime bei Chaucer (ebd. H. 60, 1920). Zu zwei andern habe ich nur gelegentlich Stellung nehmen können (s. Engl. Stud. 55, 163 ff.): Vockrodt, Reimtechnik bei Chaucer als Mittel zur chronologischen Bestimmung seiner im Reimpaar geschriebenen Werke (Halle, 1914), und Klee, Das Enjambement bei Chaucer (Halle, 1913). Statt auf die Einzelheiten der in diesen Schriften niedergelegten Forschungen einzugehen, verweise ich auf die zitierten Besprechungen. Im allgemeinen kann ich jedoch sagen, dafs sie brauchbare Beiträge zur Verslehre in unseres Dichters Werken bringen, wenn ihre Verf. auch öfters von meiner Auffassung abweichen. Namentlich ist zu bemerken, dafs, da jede dieser Abhandlungen, wie ihre Titel besagen, nur ein Teilgebiet durchforscht, ihre Ergebnisse nicht verallgemeinert werden dürfen und bei einer Gesamtdarstellung von Chaucers Verskunst noch mancher Korrektur benötigen, wozu meine Erörterungen über sie vielleicht etwas beitragen können.

Den Reimvokal *e* bei Chaucer untersucht sehr eingehend V. Langhans (Angl. 45, 221—83 und 297—392) und gelangt, abweichend von ten Brink, zu dem Ergebnis, dafs der Dichter die Quantität streng beobachtet, in der Qualität aber, namentlich in Wörtern romanischen Ursprungs, sich einige Freiheiten erlaubt habe.

Zur Wortforschung beginne ich wieder mit einer deutschen Arbeit, der Kieler Dissertation (1913) von Helmeke, 'Beteuerungen und Verwünschungen bei Chaucer', der sein Material fleifsig zusammengetragen, doch wohl etwas zu weitschweifig behandelt hat. — Nur kurze Notizen über einzelne Ausdrücke veröffentlichten Tatlock (*Puns in Chaucer*, Flügel-Memorial Volume, 1916) und Emerson (über *aet-after*, Mod. Lang. Rev. 11, 458 ff.; dazu Bradley, ebd. 12, 77). Dazu die zahlreichen Notizen über einzelne Ausdrücke, die mit Angabe

der betreffenden Stellen bei den sie enthaltenden Dichtungen angemerkt sind.

Weit wichtiger sind aber die Vorarbeiten Flügels zu einer vollständigen Chaucer-Konkordanz oder Chaucer-Lexikon, von denen er ein paar Proben bereits mitgeteilt hat; so über den Ausdruck *Benedicitee* im Matzke-Memorial Volume (1911) und ausführlicher in der Angl. 34, 354 ff., den Buchstaben *E* umfassend. Leider ist dieser treffliche Gelehrte vor Vollendung seines grofsen Werkes 1914 aus Schmerz über den Weltkrieg aus dem Leben geschieden; doch wird es jetzt mit Benutzung des von ihm gesammelten reichen Materials von amerikanischen Gelehrten fortgesetzt und von der Carnegie Institution gefördert, worüber Tatlock, Mod. Lang. Notes 21, 504, Mitteilung macht. Hoffentlich läfst seine Fertigstellung nicht zu lange auf sich warten.

Man sieht, dafs in dem hier besprochenen Zeitabschnitt die Chaucerforschung auf sprachlichem, metrischem, textkritischem, hermeneutischem und ästhetischem Gebiet erhebliche Fortschritte gemacht hat, dafs aber genug für das jüngere Geschlecht zu tun bleibt, dem grofsen Dichter und seinen Schöpfungen völlig gerecht zu werden.

Nachtrag.

1. Zu S. 217, Zl. 13 v. u.: Über Langes in diesem Bande S. 173 ff. begonnenen Aufsatz 'Neue Beiträge zu einer endgültigen Lösung der Legendenprologfrage' behalte ich mir ein Urteil vor, bis er mir vollständig vorliegt.

2. Zu S. 229, Zl. 17 v. o.: Zu den schon bekannten Fassungen der *Freres Tale* trägt A. Taylor (*The Devil and the Advocate*, Publ. Mod. Lang. Ass. 36, 35—59) eine Anzahl nach, doch bietet die Chs. von allen abweichende Züge.

3. Zu S. 232, Zl. 14 v. u.: Goffins *Notes on Chaucer* (Mod. Lang. Rev. 18, 335 f.) zum sog. Shipman's Prolog B 1189 und zum Gen. Prol. V. 323 sind nicht überzeugend.

4. Zu S. 241, Zl. 10 v. u.: Die Dissertation von Nöjd, *The Vocalism of Romanic Words in Chaucer* (Upsala 1919) schliefst sich nach der Anzeige Kaléns, Engl. Stud. 59, 102, an das oben erwähnte Werk Wilds an.

Ferner ist zu bemerken, dafs die Abhandlung Fabians *On Chaucer's Anelida and Arcite*, die nach dem Jahresbericht etc. f. 1919 Mod. Lang. Notes 33, Heft 5 stehen soll, dort nicht zu finden ist, ebensowenig der Artikel von Patch, *Chaucer's Desert*, ebd. Heft 6.

In den Berichten über die Verhandlungen der Modern Language Association of America, Publ. Vol. 38, XXVII, werden die Titel der folgenden Vorträge oder Abhandlungen angeführt, die jedoch meines Wissens noch nicht im Druck erschienen sind: Patch, *Realism in the Description of the Canterbury Pilgrims*; Emerson, *Further Suggestions on Dating the House of Fame and the Tale of Constance*; Farnham, *England's Discovery of the Decameron*; Lowes, *French Influences on Chaucer's Knowledge of the Classics.* — Ebd. S. XLVII f.: Hulbert, *Yesterday and Tomorrow*; Emerson, *Some Notes on Chaucer and some Conjectures*; Curry, *Chaucer's Science and Art*; Jones, *Observations on Recent Chaucer Literature.*

BERLIN-ZEHLENDORF. J. KOCH.

DER WERDEGANG VON JOHN GALSWORTHYS WELT- UND KUNSTANSCHAUUNG.

(Fortsetzung.)

§ 41. The Man of Property.

Das Hauptwerk des Jahres 1906, mit dem ich die Meisterperiode G.'s beginnen lasse, ist "The Man of Property". Für Inhaltsangabe, Charakteristik der Hauptpersonen und Komposition verweise ich auf Eckermanns Abhandlung in den Neueren Sprachen, ed. Vietor XX, 1912/13, S. 70f. The Man of Property oder „Der reiche Mann", wie er in der bei B. Cassirer, Berlin, erschienenen Übertragung heifst, ist in erster Linie Soames Forsytes der Träger der Haupthandlung, der sich von dem aufserhalb seiner Gesellschaftssphäre stehenden und höchst unkonventionellen Bosinney ein Landhaus bauen läfst, und, weil dieser seine Frau liebt, ihn zugrunde richtet. Ich verzichte hier wie in den folgenden Romanen auf eine Untersuchung von Kapitel zu Kapitel, wie ich es in IPh. getan habe, sondern will nur die Gesichtspunkte ordnen, wie sie zur Gestaltung von G.'s WA. und KA. nötig sind.

I. Was bringt die äufsere Handlung (Themen)? Nichts Neues. G. kommt mit dem alten Thema der Mésalliance aus, sogar in der Nebenhandlung. Das Liebesmotiv dient hier wie in seinen früheren und späteren Werken nur dazu, um die Charaktere in Bewegung zu bringen.

II. Die Idee oder innere Handlung ist diesmal die Psychologie der Kaste "uppermiddle-class", schliefst sich also an die IPh. an; nur mit dem Unterschied, dafs G. dort im Satirisch-Kritischen stecken geblieben ist, hier aber psychologisch vertieft. War dort Gesellschaftskritik die Hauptsache, so ist es hier ihre Psychologie. Statt der Gesellschaft

gibt uns G. aber die Familie, ein Symbol oder einen Auszug der Gesellschaft und in weiterem Sinne der Nation, ja eines Organismus überhaupt.

MoP. 9/10: Those privileged to be present at a family festival of the Forsytes have seen that charming and instructive sight — an upper middle class family in full plumage. But whosoever of these favoured persons has possessed the gift of psychological analysis (a talent without monetary value and properly ignored by the Forsytes), has witnessed a spectacle, not only delightful in itself, but illustrative of an obscure human problem. In plainer words, he has gleaned from a gathering of this family — no branch of which had a liking for the other, between no three members of whom existed anything worthy of the name of sympathy — evidence of that mysterious concrete tenacity which renders a family so formidable a unit of society, so clear a reproduction of society in miniature. He has been admitted to a vision of the dim roads of social progress, has understood something of patriarchal life, of the swarmings of savage hordes of the rise and fall of nations. He is like one who, having watched a tree grow from its planting — a paragon of tenacity, insulation and success, amidst the deaths of a hundred other plants less fibrous, sappy, and persistent — one day will see it flourishing with bland, full foliage, in an almost repugnant prosperity at the summit of its efflorescence.

Es ist bezeichnend, dafs G. diese Zeilen an die Spitze seines grofsen Romans stellt. Das ist ihm vor allem wichtig. Nur so, durch diese Weitung ins Symbolische, gewinnt für G. der Familienroman seine Bedeutung als Kunstwerk. Von den übrigen im MoP. auftauchenden Ideen und Motiven seien noch genannt: Freie Liebe 251/52:

... in the security bred of many harmless marriages, it had been forgotten that love is no hot-house flower, but a wild plant, born of a wet night, born of an hour sunshine; sprung from wild seed, blown along the road by a wild wind. A wild plant that, when it blooms by chance within the hedge of our gardens, we call a flower; and when it blooms outside we call a weed; but flower or weed, whose scent and colour are always wild! (Vgl. Songs A Mood § 83.)

Ein anderes ebenfalls schon altes, hier aber zum ersten Male eindringlich ausgesprochenes Motiv ist das der Freiheit der Tiere (MoP. II, 11 f.) G. ist nie so bitter und sarkastisch wie hier:

To shut up a lion or tiger in confinement was surely a horrible barbarity. But no cultivated person would admit this. The idea of its being barbarous to confine wild animals had probably never even occurred to his father for instance; he belonged (Old Jolyon) to the old school who considered it at once humanising and educational to confine baboons and panthers, holding the view, no doubt, that in course of time they might

induce these creatures not so unreasonably to die of misery and heartsickness against the bars of their cages, and put the society to the expense of getting others! In his eyes as in the eyes of all Forsytes, the pleasure of seeing these beautiful creatures in a state of captivity far outweighed the inconvenience of inprisonment to beasts whom God had so improvidently placed in a state of freedom! It was for the animals good, removing them at once from the countless dangers of open air and exercise, and enabling them to exercise their functions in the guaranteed seclusion of a private compartment. Indeed, it was doubtful what wild animals were made for but to be shut up in the cages!

Wichtig für uns ist ferner die Stelle über das Verhältnis der materiellen und ideellen Faktoren in der Kunst und Kultur überhaupt.

MoP. II, 88f.: They (the Forsytes) are half England, and the better half too, the safe half, the three per cent half, the half that counts. It's their wealth and security that makes everything possible, makes your art possible, makes literature, science, even religion, possible. Without Forsytes who believe in none of these things, but turn them all to use, where should we be? My dear sir, the Forsytes are the middlemen, the commercials, the pillars of society, the corner-stones of convention, everything that is admirable ... The great majority of architects, painters, or writers have no principles like any other Forsytes. Art, literature, religion survive by virtue of the few cranks who realy believe in such things, and the many Forsytes who make a commercial use of them. At a low estimate, three fourths of our Royal Academicians are Forsytes, seven-eights of our novellists, a large proportion of the press. Of science I can't speak; they are magnificently represented in religion, in the House of Commons, perhaps more numerous than anywhere, the aristocracy speaks for itself. But I'm not laughing. It is dangerous to go against the majority and what a majority!"

Das Motiv der Ritterlichkeit kommt nur durch die Darstellung des Gegenteils zum Ausdruck: das unritterliche, brutale Vorgehen Soames gegen seine Frau Irene.

III. Für die Charaktere gewinnen wir aus dem Roman den Forsytetyp, der zwar in SoF. schon vorweggenommen wurde, hier aber zum ersten Male psychologisch erschöpft und in allen möglichen Spielarten variiert erscheint. So wird der Forsytetyp in Old Jolyon ins Philosophische, in Young Jolyon ins Kritische, in Swithin ins Animalische gewendet. Soames, der Mittelpunkt des Romans, ist zwar der abstofsendste, aber der echteste Forsytetyp. Ich mufs ausdrücklich hervorheben: nicht auf Zeichnung von Individuencharakteren kommt es G. hier an, sondern auf Zeichnung einer ganzen Kaste eines Typs, der als Kulturfaktor (II, 88f.) seine Bedeutung hat. Die Ex-

position dieses Typs ist der letzte Zweck unseres Buches. Eckermann hat in seinem oft zitierten Aufsatz die Hauptmerkmale der Forsytes zusammengestellt, wozu noch besonders MoP. 1. Bd., Kap. I, 2. Bd., Kap. X, zu vergleichen sind. Als durchgehende Figuren erscheinen: Old Jolyon (vgl. The Silence), Swithin, James, Blank (vgl. SoF.), die Aktionäre (The Silence); als stehende Figuren oder Lieblingsgestalten G.'s treffen wir die energische, willensstarke June zu Chris in VR., die schöne, spontane Irene zu Ellie Brune in A Knight und Lady from Beyond in IPh., endlich Bosiney als Unkonventioneller, Künstler und Liebhaber neben Harz (VR.) tretend.

IV. Bei den technischen Mitteln und Methoden des Romans müssen wir länger verweilen. Die Handlung ist ohne besonderes Tempo und ohne Schwung und Spannung vorgetragen. Die Ereignisse der Handlung selbst, besonders des Liebesverhältnisses, sind vermieden und nur gezeigt in ihrer Wirkung auf andere, oder symbolisch. Erstere Art, Dämpfung der Handlung zugunsten der Charaktere, wollen wir nach einem Bilde G.'s in A Novellist's Allegory (Inn) die (1.) Lichtkegelmethode nennen: sie war schon in den IPh. episodisch angewandt und bildet von nun an das Hauptrüstzeug der G.'schen Romantechnik. Weil in vorliegendem Roman G. so reichlichen Gebrauch von ihr macht, sei an dieser Stelle zu der § 34 gegebenen theoretischen Erklärung dieser Methode eine Reihe von praktischen Beispielen hinzufügt: Irgendein Ereignis — Verlobungsfest Junes Kap. I; Tod Anns Kap. IX — bringt alle Familienmitglieder zusammen, die sich dann über verschiedene Dinge aussprechen. Irgendein Vorfall oder Gegenstand, oft ein ganz unbedeutender, wird Anlafs zu einer Stellungnahme seitens der verschiedenen Personen. So wird dieser Anlafs zum Lichtkegel, der jeweils den Charakter der Personen ins Licht rückt. Als solche Anlässe fungieren: Bosinneys Schlapphut:

16: like an artist for ever seeking to discover the significant trifle which embodies the whole character of a scene, or place or person, so those unconscious artists — the Forsytes had fastened by intuition on this hat; it was their significant trifle, the detail in which was embedded the meaning of the whole matter; for each had asked himself: "Come now, should I have paid that visit in that hat?" And each had answered No! and some with more imagination than others had added: It would never have come into my head!"

der Hammelrücken:

83—85: No Forsyte has given a dinner without providing a saddle of mutton. There is something in its succulent solidity, which makes it suitable to people of a certain position. It is nourishing and tasty; the sort of thing a man remembers eating. It has a past and a future, like a deposit paid into a bank, and it is something that can be argued about. — To anyone interested psychologically in Forsytes, this great saddle of mutton trait is of prime importance, not only does it illustrate their tenacity both collectively and as individuals, but it marks them as belonging in fibre and instincts to that great class which believes in nourishment and flavour and yields to no sentimental craving for beauty.

Auf ähnliche Weise dienen im selben Kapitel (III) der Hausbau:

89f.: Why, began James in a fluster, buying land — what good d'you suppose I can do buying land, building houses? I couldn't get four per cent. for my money! — What does that matter? You get fresh air! — Fresh air! exclaimed James, what should I do with fresh air?

ferner Swithins Plastik (95—99) der Lichtkegelmethode. Noch ein Beispiel sei angeführt, wo G. zeigt, wie dieselbe Tätigkeit, das Baden, für zwei verschiedene Personen wie Soames, den korrektesten der Forsytes, und für Irene, seine Gattin, zwei grundverschiedene Dinge sind.

120/21: he (Soames) would not have gone without a bath for worlds — it was the fashion to take baths, and how was his scorn of people who omitted them! But Irene could be imagined like some nymph bathing in wayside streams for the joy of the freshness and of seeing her own fair body. —

2. Symbolik. Die andere Art, die Ereignisse der Handlung zu dämpfen, ist, wie oben gesagt, die Symbolik, die in MoP. eine grofse Rolle spielt: Symbolische Vorgänge wie die Mottenszene im IPh. sind die Porzellanszene II, 138/39 und vor allem der durch den ganzen Roman sich hinziehende Hausbau. Das Haus ist an und für sich vorzüglich geeignet, die beiden Weltanschauungen der Soames und Bosinney zum Ausdruck zu bringen, wie sie in dem epigrammatisch aufblitzenden Dialog 116 erscheinen:

Hang the cost, man, look at the view! Für Soames ist es ein first-class investment property, something that would allways be certain to command a price (105). Für Bosinney ist das Haus Verwirklichung einer Idee — image of a house —, which he had created and believed in (201). Aber noch ein

anderes kommt in der Hausbausymbolik zum Ausdruck: das allmähliche Die-Oberhand-gewinnen Bosinneys über Soames, denn die zwei Siege Bosinneys, der eine betreffs des Kostenpunkts, der andere betreffs des Bauplatzes, laufen parallel zu zwei Siegen über Soames in der Liebeshandlung: Bosinney-Irene. — Aufser den symbolischen Handlungen ist noch die Symbolisierung und Typisierung der Individuen wichtig. Überall sieht G. die Rasse, den Typus hinter der Person, die Idee hinter dem Individuum. Das äufsert sich schon in Personifizierungen, wie

11: Aunt Ann ... her inflexible back and the dignity of her calm old face personifying the rigid possessiveness of the family. 17: June like the little embodiment of will she was. 24: he (Timothy) had become almost a myth — a kind of incarnation of security, haunting the background of the Forsyte universe. 69: In his great chair sat old Jolyon the figure-head of his family and class and creed, with his white head and dome-like forehead, the representative of moderation and order and love of property. 236/37: And asleep a sentinel on the top of the rise, he (Swithin) appeared to rule over this prospect — remarkable — like some image blocked out by the special artist of primeval Forsytes in Pagan days, to record the domination of mind over matter! And all the unnumbered generations of his yeoman ancestors, wont of a Sunday to stand akimbo, surveying their little plots of land, their grey unmoving eyes hiding their instinct with its hidden roots of violence, their instinct for possession to the exclusion of all the world — all these unnumbered generations seemed to sit there with him on the top of the rise. — II. Bd. 117: ... the commercially Christian institutions, maxims and principles, which Mrs. Baynes embodied ... 176: in full lamplight, black against the silver water, sat a couple who never moved, the woman's face buried on the man's neck — a single form, like a carved emblem of passion silent and unashamed.

Diese Beispiele mögen für G.'s Art zu personifizieren, genügen. Nicht darauf kommt es ihm an, einer Idee durch Personifizierung plastisch Gestalt zu geben, sondern den Personen einen tieferen Sinn und Zusammenhang durch eine Idee zu verleihen. So sieht G. z. B. hinter dem Kampf zwischen Mann und Weib wie eine symbolische Parallele den Rassenkampf: 121: In this conflict throughout the house the woman had gone to the wall. As in the struggle between Saxon and Celt still going on within the nation, the more impressionable and receptive temperament had had forced on it a conventional superstructure. Und hinter dem Leben und Sterben der Forsytes das organische Leben überhaupt:

II, 291: ... reflecting that this death would break up the Forsyte family. The stroke had indeed slipped past their defences into the very wood of their tree. They might flourish to all appearance as before, preserving a brave show before the eyes of London, but the trunk was dead, withered by the same flash that had stricken down Bosinney. And now the saplings would take its place, each one a new custodian of the sense of property. Good forest of Forsytes! ... soundest timber of our land!

Dieses Bild vom Walde bringt uns zu einem weiteren Mittel G.'scher Technik, den bekannten (3.) Vergleichen aus dem Tier- und Pflanzenreich.

Um von der Vielseitigkeit und dem Reichtum dieser Vergleiche, die in allen Werken G.'s eine so grofse Rolle spielen, einen Begriff zu geben, lasse ich eine Liste folgen:

Bd. I: 10 tree, 18 like cattle, when a dog comes in the field, 20 leopard, 21 flower, 25 aquiline old face ... spidery fingers, 26 bird-like 26 pigeon, 28 turkey-cock, 29 bird, 37 giraffe, 46 cat, 46 mule (47 cow, cats), 57 the official leaned out like an old dog from a kennel, 57 warhorse, 73 like a fly in sugar, 74 cat, 108 mouse-like, 136 sheep, 137 bird, 152 toad, 210 bull-dog, 219 the half darkened house with its rows of creatures peering all one way resembled a great garden of flowers turning their faces to the sun, 226 monkey, 228 cat, 233 turkey-cock, 242 flower, 251 weed, flower, 259 blind dog, 264 cat, 266 cat; Bd. II: 16 bird, 17 bird, 19 plant, 48 swan, 76 cat, 103 dog, 105 moth, 121 bird-like, 142 animal at bay, 199 tree, 211 rabbits, 226 pelican, 228 hen-like, 254 stork, 263 mother-beast, 269 mother-bird, 285 lynx-eyed, 297 owl, 299 owl, 291 tree forest.

Vergleiche mit Katzen und Vögeln überwiegen.

4. Starkes Zurücktreten der Landschaft zugunsten der Personen. Die Personenbeschreibung bleibt auf der Höhe der IPh.

5. Starkes Zurücktreten der Satire und Kritik zugunsten der Psychologie. Von den übrigen bisherigen Mitteln kommen in Betracht:

6. Mythologisierung: Pan, Nymphen, Faun, z. B. II, 159 the bracken grove sacred to stags, to strange tree-stump fauns leaping around the silver whiteness of a birch-tree nymph at summer dusk!

7. Träume und Visionen 237 f.

8. Bildhaftigkeit:

44: In the rich brown atmosphere peculiar to back rooms in the mansion of a Forsyte the Rembrandtesque effect of his great head with its white hair against the cushion of his high-backed seat was spoiled by the moustache which imparted a some-what military look to his face. — 236: He sat down by the oaktree in the sun; square and upright, with

one hand stretched out, resting on the nob of his cane, the other planted on his knee, his fur-coat thrown open, his hat roofing with its flat top the pale square of his face; his stare very blank fixed on the landscape.

9. Handhabung von Gruppen: kommt besonders in den Familienszenen: At home, At Old Jolyon's, Swithin's Dinner, Aunt Ann's Death, Afternon at Timothy's, Dance at Roger's und in der Aktionärversammlung (Kap. V des II. Teiles) zum Ausdruck.

10. Stereotype Redensarten zur Charakterisierung der Personen: James: Nobody tells me anything: 24, 33, 93, 134, 147/48, 265, 287; II. Bd. 134, 172, 254.

11. Die Anschaulichkeit, die in MoD. schon die Grenzen der Dichtkunst überschritt und Hausplan und Grabschrift in den Text zeichnete, bringt diesmal ein Notenbeispiel (II, 27) und einen in Massen und Details so genauen Plan des Hauses (175), der zwar in Worten abgefafst ist, doch wie eine Zeichnung anmutet.

Während die bisherigen Mittel mehr allgemeiner Natur sind, über das gesamte Schaffen G.'s hin verbreitet und für die Technik seiner Romane nicht ausschlaggebend, bilden die folgenden gewissermafsen die stehende Form, der sich G. für die Struktur seiner Romane bedient:

1. Das Eindringlingsmotiv: aus VR. her bekannt, bringt die Handlung in Gang. Ein Unkonventioneller (hier Bosinney) platzt auf eine Gruppe von Konventionellen (Forsytes). Dieses führt, wie oben dargetan (§ 34, 14. 15; § 41, IV, 1), zur Lichtkegelmethode oder als Klassen- und Kastenantagonismus zum dramatischen Kampf (s. unten 4).

2. Die plastische Exposition: persönliches Auftreten der handelnden Personen, meist in Gruppen, um ihre körperliche Erscheinung, auf die grofser Wert gelegt wird, im kontrastierenden Nebeneinander deutlicher hervortreten zu lassen.

3. Die theoretische Exposition: setzt meist später ein als die plastische und zieht sich durch das ganze Werk hin, was keine Verschleppung, sondern Absicht ist; denn Exposition der Charaktere, nicht Handlung, ist bei G. Inhalt des Romans. In der theoretischen Exposition werden die Charaktere durch Stammbaum und Vorgeschichte schärfer umrissen, z. B. 31, 34, 40 f.



4. Die eigentliche Durchführung liegt nun in dem Kampf, Spiel und Gegenspiel zwischen Kaste und Individuum. Im Grunde sind also G.'s Romane dramatischer Natur. G. selbst nennt seine Romane Dramen, z. B. 11:

The subconcious offensiveness of their attitude has constituted old Jolyon's "at home" the psychological moment of the family history, made it the prelude of their drama. II, 289: The forces underlying every tragedy — forces that take no denial, working through cross currents to their ironical end, had met and fused with a thunderclap, flung out the victim and flattened to the ground all those that stood around (vgl. § 58 F).

5. Der Status-quo-ante-Schlufs: In VR. war er noch nicht vorhanden; dort siegte das Individuum über die Kaste, indem der anarchistische Maler aus Tirol seine Geliebte Chris aus der englischen Gesellschaft herausrifs und zu seinem Weibe machte; hier siegt die Kaste über das Individuum. Bosinney geht finanziell und physisch zugrunde, die Forsytes kehren zum Status quo zurück. Diese Art des Schlusses wird für G. nun die einzig berechtigte und erscheint in den folgenden Romanen und Dramen fast durchwegs. Sie ist oft als unkünstlerisch angegriffen worden. Gewifs ist sie als der Ausdruck einer Wendung von heroischer zu pessimistischer Anschauung zu beurteilen.

§ 42. The Silver Box.

Das andere Werk des Jahres 1906 ist G.'s erstes Bühnenwerk, die Komödie "The Silver Box". Für Inhaltsangabe verweise ich auf I. Caro in „Neuere Sprachen" XXIII/8, S. 481 f. In der deutschen Übertragung von M. Meyerfeld heifst das Stück „Der Zigarrenkasten". Der Sohn eines reichen, angesehenen Parlamentsmitgliedes und ein armer, stellungsloser Stallbursche stehlen beide im Rausch. Letzteren trifft der rächende Arm der Justiz, während ersterer unbestraft bleibt. Uns interessieren hiervon nur die für G.'s WA. und KA. wichtigen Symptome.

I. Handlung: Diebstahl, seine Entdeckung und Bestrafung. Das mutet wie ein Ausläufer der ersten Periode an (Abenteuer). Wichtiger ist:

II. Idee: Doppelte Moral: die schon in der Skizze „Compensation" aufblitzt. Das Thema der Gerechtigkeit, das späterhin oft noch G. beschäftigt, in der Skizze "Justice" in

"A Commentary", im Drama "Justice" und episodisch in anderen Werken, ist hier zum ersten Male bedeutsam angeschlagen und negativ satirisch dargestellt.

III. Die Charaktere geben uns: Jones, der arbeitslose, brutal-gutmütige Mann.

Mrs. Jones, die arbeitsame, demütige Frau.

Jack, der leichtsinnige, reiche junge Mann.

Mr. Barthwick, das in der Theorie liberale, in der Praxis harte Parlamentsmitglied.

Mrs. Barthwick trägt noch Züge der komischen Alten an sich.

Die Dienerschaft und die Personen am Gerichtshof kommen für unsere Zwecke nicht in Betracht

IV. Die poetische Wirkung ist erzielt durch höchste Ökonomie. Hier gibt es keine Nebenhandlung oder Nebenszenen, alles dient der Führung der Handlung, Beleuchtung der Idee und der Charaktere. Die scheinbaren Episoden sind alle Antizipationen, ein bei G. beliebter Kunstgriff. SB. 24 die Scheckepisode; 32/33 der Börsendiebstahl; 70/74 die Livensszene. Alle gewinnen erst durch den Hinweis auf die Handlung ihre Bedeutung. — Die Dialogtechnik, besonders Verhöre (Schlufs des 1. Akts, 3. Akt) sorgen für Tempo und Spannung; aber es ist nicht Spannung hinsichtlich der Handlung, sondern eine Spannung hinsichtlich der Charaktere und der Idee des Stückes. Wir fragen uns nicht: Was wird geschehen? — Keine Neugierde nach Ereignissen, weil die erste Szene (II) schon die ganze Handlung vorwegnimmt. Sondern wir fragen: Wie werden die Personen durch das Ereignis (Diebstahl) verändert und welche Moral äufsert sich? Das Ereignis selbst, der Diebstahl der "Silver Box", steht als Lichtquelle am Anfang und bildet das Zentrum, um das sich dann stufenweise die Personen gruppieren: erst die Dienerschaft (I, 2), dann die Familie Barthwick (I, 3; II, 2), die Jones' (II, 1), zuletzt das Gericht (III).

Wir müssen uns bei einem Drama im Sinne der G.'schen "Platitudes concerning Drama" (Inn) die Frage vorlegen: dient die Handlung dem Charakter oder umgekehrt? Was ist G. von beiden die Hauptsache? Worauf kommt es ihm an? Gewifs nicht auf die Handlung. SB. ist kein Sensationsdrama der Formel: Wer ist der Dieb? Sonst hätte G. doch nicht in der ersten Szene alles vorweggenommen. Im Gegenteil.

G. entledigt sich sobald als möglich der ganzen Handlung im engsten Sinne des Wortes. Ist die erste Szene einmal geschrieben, so entwickelt sich das Folgende eigentlich von selbst. Es ist nur ein konsequentes Weiterrollen, wobei es die Kunst des Dichters ist, die Gesetzmäſsigkeit der Charaktere nicht zu verletzen. Die verschiedenen Menschen — Barthwick, Jones, Jack — können sich nur so verhalten. Darum ist es dem Dichter zu tun. Das ist überhaupt die entscheidende Frage bei G.: Wie verhalten sich verschiedene Menschen bei ein und demselben Ereignis? Das Ereignis als Mittelpunkt gibt den Titel an: "Silver Box". Die verschiedenen Personen werden durch drei Kreise vertreten, welche wiederum durch diese Personen vertreten werden: die Reichen (Barthwick), die Armen (Jones), die Justiz (Magistrate). Dazu treten als unterstützende Nebenfiguren Snow und Roper neben die erste Gruppe, die Livens neben die zweite, Clerk und Officer neben die dritte Gruppe. Die übrigen Personen, Dienerschaft und "Unknown", dienen lediglich expositorischen Zwecken. Das sind alles Mittel und Methoden, die aus G.'s Epik bekannt sind. Es ist die Lichtkegelmethode, zu der nun noch der Status-quo-ante-Schluſs in bezug auf die Kaste tritt. Die Barthwicks bleiben liederlich und verlogen, die Jones arm und elend (sie ohne Stellung, er im Gefängnis). Das Ereignis hat nichts daran geändert; hat nur die innersten Qualitäten der Menschen beleuchtet.

§ 43. Rückblick und Ausblick.

Fragen wir uns nach der Bedeutung des Jahres 1906 für G.'s Schaffen, so müssen wir erkennen: es ist das groſse Jahr des Weltruhms G.'s. Er tritt aus seinem Inkognito-Dunkel heraus und ist mit einem Schlag einer der ersten Schriftsteller Englands geworden. 1906 bringt einen Roman, der gröſser und reifer ist als alle seine Vorgänger und bringt das erste Drama G.'s. War IPh. die Formulierung des Programms, so bedeutet MoP. die Erlangung sämtlicher technischer Mittel (Exposition, Gruppentechnik, Lichtkegelmethode, Status-quo-ante-Schluſs, Eindringlingsmotiv, Kontrast, Typisierung und Symbol). Würde das Erscheinen des MoP. allein schon einen Einschnitt in G.'s Leben und Kunst bedeuten, den Abschluſs der Lehrzeit und die Erreichung der Meisterschaft, so

bedeutet das gleichzeitige Herauskommen der SB. noch mehr: für G. den Anbruch einer dramatischen Periode, für England aber einen Einschnitt in der dramatischen Literatur überhaupt. — In der inneren Entwicklung bleibt das jüngere Drama (SB.) hinter dem älteren Roman zurück. Steht die SB. mit ihrer Schärfe und Tendenz noch auf der Tiefe der IPh., so betritt G. mit dem MoP. bereits den Weg von der negativen Ironie zur Objektivität, die dann weiterhin zur positiven Sympathie führt.

§ 44. Joy.

1907 bringt das Lustspiel "Joy" und den Roman "The Country House". Zu "Joy" vergleiche auch Caro in „Neuere Sprachen“ XXIII/8. In diesem Stück handelt es sich um kleine, gewöhnliche Ereignisse und Dinge, wie Einquartierungen von Gästen, Würmer, Tennisspiel, Haarfrisur, Tanzordnung, small talk, worum sich das Gespräch dreht, zeigend, dafs wir alle nur an uns denken; theoretisch, „im Prinzip“, wollen wir vieles gelten lassen, was wir, sobald es uns selbst angeht, immer als "a special case" verwerfen. Hinter diesen kleinen Motivteilchen, die zur äufseren Handlung fortwährend beitragen, ragen auch Ansätze zu tieferen, ernsteren Themen empor, wie Reifung zum Weib, Eifersucht auf die Mutter, erste Liebe (alle drei vereinigt in Joy); unglückliche Ehe, Tragik des Alterns; Mutter oder Weib sein — beide in Mrs. Gwyn. Endlich noch das Goldminen- und Aktienthema in Lever und Mr. Hope. Keines dieser Themen wird ausgebeutet. Eine naheliegende Wendung ins Soziale, Tendenziöse ist ebenso gewissenhaft vermieden wie eine Streifung ins Tragische. Ein Gewitter scheint aufzuziehen (Aktschlufs I.), parallel zur Verdüsterung der Handlung, weicht aber bald der hellen Mittsommernacht. In diesem Sinne ist "Joy" die echteste, reinste Komödie. Alle möglichen Fäden werden aufgenommen, werden aber nie Hauptzweck, sondern dienen nur zur Beleuchtung des Ichs. Alle Personen treten in den hohlen Baum und sprechen ihre kleinen Angelegenheiten, Sorgen und Ärgernisse darin aus. Egoismus bildet die Idee, die überall zum Ausdruck kommt. Sie steht wie die hohle Buche im Mittelpunkt.

Die Personen setzen sich aus vier Paaren Egoisten zusammen, denen nur Mifs Beech als selbstlose, mitleidige,

verstehende, sich aufopfernde komische Alte gegenübertritt. Doch Miſs Beech ist noch mehr. Sie ist mit ihrer Philosophie voll Ironie und common-sense, Lebensweisheit und Menschenliebe eine Art Chorfigur, Stimme des Dichters. Geht sie einerseits auf die in G.'s Jugendwerken stehende Figur der komischen Alten zurück, so weist sie andererseits auf die Menschenfreunde vom Schlage Mr. Stones und Wellwyns voraus. — Um sie gruppieren sich die vier Paare: die ältere Generation: Mr. und Mrs. Hope, die mittlere Generation: Mr. Lever-Mrs. Gwyn und Ernest-Letty; die jüngste Generation: Dick-Joy. Es sind z. T. G.'s bekannte Figuren: Joy (wie Pasiance): das vom Kind zum Weib erwachende Mädchen; Mrs. Gwyn, die Frau in unglücklicher Ehe; der schmachtende Liebhaber Dick; Miſs Beech als sanfte, Mrs. Hope als diktatorische komische Alte; Ernest und Letty bleiben ganz schemenhaft. Wenn G. hier, in dieser reinsten Komödie mehr Typen als Charaktere bringt, so folgt er nur dem uralten Kunstgesetz, nachdem die Tragödie naturgemäſs mehr individualisiert, die Komödie mehr typisiert. Die Komödie ist eben ein Narrenspiel des Lebens: "Così fan tutti!"

Von den poetischen Mitteln und Methoden kommen hier besonders die Lichtkegelmethode, das Eindringlingsmotiv (hier Einquartierung des Besuchs) und Kontraste, meist komischer Natur, zur Anwendung. Daneben noch die Symbolik des Baumes und die Naturstimmung, bes. Mondnacht im III. Akt. — "Joy" ist G.'s Mid-Summer-Night's Dream, mit dem es auch äuſserlich den freien Schauplatz und die Zeit (Johannisnacht) gemeinsam hat. — Ich möchte nicht wie Caro behaupten: "Joy" ist die Geschichte der Eifersucht des jungen Mädchens auf das Liebesverhältnis ihrer Mutter und die Heilung dieser Eifersucht durch eigene Reifung zur Liebe. Mir erscheint diese Handlung geradeso nur Episode (es ist ihr auch nicht mehr Raum eingeräumt) wie die Geschichte mit den Goldminen-Aktien u. a. Es ist vielleicht die ernsteste Episode, aber doch nur Episode, und es bedarf nur eines Kopf-zurechtsetzens durch die Mutter (Joy 168), um Joy zu zeigen, daſs ihre „Liebe" zur Mutter auch nur störrischer Egoismus ist. Die Handlung ist vielmehr als rein stoffliche nicht vorhanden, sondern der über den Episoden stehende geistige Inhalt: Egoismus — oder wie G. im Untertitel sagt: a play on the

letter "I". — "Joy" ist das Spiel von der Liebe: Mutterliebe, Tochterliebe, Geschlechtsliebe — alle tauchen auf. Über alle aber ragt mit ihren Riesenästen die hohle Buche: Eigenliebe: 175: We're all the same; we're all as hollow as that tree! When it's ourselves, it's always a special case! In diesem Sinne ist Joy auch nur eine ins allgemeine erweiterte "Silver Box". In der SB. ist es die doppelte Moral: was der arme, leichtsinnige Jones tut, ist Diebstahl; tut dasselbe der reiche, leichtsinnige Jack, dann ist es etwas anderes! Einen Schritt weiter geht "Joy". Die Scheidung ist nicht mehr Arme — Reiche, sondern alle Menschen — wir selber. Für erstere (allgemeine) Fälle hat jeder seine Prinzipien, seine Ethik, seine Grundsätze der Nächstenliebe und Rücksicht, des Opfers und Verzichts; für letztere (d. h. trifft es uns selbst), so gibt es Ausnahmen. So ist das Thema, die Idee wiederum (wie in SB.) doppelte Moral!

§ 45. The Country House.

Der Roman des Jahres 1907 ist "The Country House". Deutsch von Lise Landau als das "Herrenhaus" bei B. Cassirer, Berlin, erschienen. Vgl. Eckermanns oft zitierten Aufsatz, bes. betreffs Inhaltsangabe, Charaktere und Aufbau. Ich begnüge mich auf die für meine Untersuchung wichtigsten Punkte hinzuweisen. CH. setzt die Reihe der Gesellschaftsromane fort, in dem Sinne, in dem G. in den IPh. sein Programm entworfen hat. Dort führt er uns zuerst in die Stadt, dann aufs Land, um uns so in drei Kreise einzuführen: die Stadtreichen oder Bourgeoisie, die Landreichen oder Junker und die Stadtarmen. Ebenso, nur auf breiterer Grundlage stehend, spielen MoP. in der Sphäre der Bourgeoisie, CH. in der der Landjunker, wozu später noch "Fraternity" und "The Freelands" kommen, um mit ihrem Bild der Stadtarmen und Landarmen den in IPh. angedeuteten Zyklus zu vollenden. — Das Thema bleibt immer dasselbe: Mésalliance oder der daraus drohende Familienskandal. Die Idee ist Gesellschaftskritik, die allerdings hier ihre Satire und Ironie schon ganz zugunsten der Gesellschaftspsychologie verloren hat. Aus den Personen ragen als Hauptcharaktere auf: Mr. Pendyce, sehr gut exponiert CH. 130 f., wobei der Physiognomik eine grofse Rolle zugeteilt

wird. Mrs. Pendyce: CH. 100 f., 102/3 und Rev. Barter 113 f. exponiert. Alle drei Personen als Vertreter der konservativen Seite kommen für uns weniger in Betracht. Am meisten gewinnen wir für G.'s WA. aus den Figuren Vigils und Paramours. Gregory Vigil gehört wohl zur Reihe der Menschenfreunde, die von Shelton ausgeht und in Wellwyn gipfelt. Vigil ist bereits tätiger als Shelton; er arbeitet in London in einem Bureau für wohltätige Zwecke. Aber er sieht die Menschen noch nicht, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Er glaubt an ihre Umgestaltungsmöglichkeit. Er ist Meliorist, für G. also die Verkörperung des falschen Idealismus. — Paramour, den Eckermann übergeht, ist uns am wichtigsten. Er ist uns von IPh. her als durchgehende Figur bekannt. Er ist Advokat und sieht die Dinge, wie sie sind, weshalb er auch wie G. Pessimist genannt wird. Überhaupt kommt Paramour von allen Personen des CH. der Persönlichkeit G.'s am nächsten: der klare, objektive, kühle Menschenkenner und Sachverständige, der das Für und Wider jedes Falles abwägt, der Sentimentalitäten fernzuhalten versteht, Feind jeder Phrase, nüchtern und doch mit einem Herzen, begabt für Poesie. Praktisches Christentum ist ihm die Hauptsache, wie es der australische Buschsänger in den von G.-Paramour geliebten Versen predigt (82).

"Life is mostly froth and bubble! / Two things stand like stone — / Kindness in another's trouble / Courage in your own." Diese Verse Lindsay Gordons bedeuten für ihn "the sum of all philosophy". Mut und Güte, diese Grundpfeiler wahren Christentums, spielen auch fernerhin eine Rolle bei G. (Vgl. § 82.)

Vigil baut seine Welt aus dem Herzen, Paramour aus dem Verstande auf. G. berührt sich mit beiden. Grenzt er nach unten zu an Vigil (über den er aber im Punkte des falschen Idealismus hinauswächst), so rührt er oben bereits an Paramour, der aber gewifs kühler und nüchterner ist, als G. sein kann. Dennoch erscheint mir Paramour dem Charakter G.'s am nächsten zu kommen, er, diese seltene Synthese eines klaren Blicks, kühlen Verstandes und warmen, für Gefühle und Poesie empfänglichen Herzens.

Was die Technik betrifft, begegnen wir auch hier in CH. den fünf fixen Stufen G.'scher Romantechnik:

1. Eindringlingsmotiv: der durch eine öffentliche Ehescheidungsklage drohende Familienskandal.

2. Exposition: plastisch und theoretisch (Körperbeschreibung, Stammbaum, Vorgeschichte), bis tief in den Roman hinein.

3. Durchführung durch Lichtkegelmethode und Kontrast. Für erstere bedient sich G. noch grofser Gruppen. War es im MoP. ein Familienkreis, so ist es hier eine Tafelrunde von Gästen, die gemäfs ihrer Tischordnung exponiert werden. Ich lasse dieselben folgen, um vom Umfang der G.'schen Personenmassen einen Begriff zu geben:

Mr. Horace Pendyce / Mrs. Winlow

Helen Belew	Mr. Brandwhite
George Pendyce . . .	Mrs. Barter
Nora Pendyce	Mr. Foxleigh
Rev. Hussel Barter . .	Mrs. Brandwhite
Bee Pendyce	Charles Pendyce
Sir Malden	Lady Malden

Mrs. Pendyce / Mr. Winlow

4. Neben der Lichtkegelmethode spielt der Kontrast eine bedeutende Rolle. Doch ist es hier in CH. nicht ein Kontrast der Klasse, wie in den meisten andern Werken, sondern ein Kontrast der Temperamente: der befangene konservative George versus die freie, spontane Helen Belew. Genau besehen ist das doch wieder das alte Motiv vom Konventionellen v. Unkonventionellen.

5. Der Status-quo-ante-Schlufs: Nach einer Krisis zieht das drohende Ereignis wie ein Gewitter vorüber und alles bleibt beim Alten. — In allen diesen Punkten bewegen wir uns auf bekanntem Boden. Was das Werk aber gegenüber seinen Vorgängern auszeichnet, ist die zunehmende Ruhe und Objektivität, Hand in Hand mit gesteigerter Poesie der Landschaft und Schönheit der Sprache. Endlich eine Tierliebe, gröfser denn je zuvor, die Tiere wie Menschen auftreten läfst und liebevoll charakterisiert; z. B. die Hunde (Jon, Roy), die von nun an fast in keiner Erzählung G.'s mehr fehlen, aber auch Fasan, Kaninchen und Pferd spielen ihre Rolle. Kap. IV beschäftigt sich eingehend mit Georges Pferd, eine Stelle daraus sei zur Illustration der G.'schen Tierliebe und -charakteristik wiedergegeben (41 f.):

In one of the long line of boxes the Ambler was awaiting his toilette, a dark brown horse, about sixteen hands with well-placed shoulders, straight hocks, a small head and what is known as a rat-tail. But of all his features the most remarkable was his eye. In the depths of that full, soft eye was an almost uncanny gleam, and when he turned it, half circled by a moon of white and gave bystanders that look of strange comprehension, they felt that he saw to the bottom of all this that was going on around him. He was still but three years old, and had not yet attained the age when people apply to action the fruit of understanding; yet there was little doubt that as he advances in years he would manifest his disapproval of a system whereby men made money at his expence. And with that eye half-circled by the moon he looked at George, and in silence George looked back at him, strangely baffled by the horse's long, soft wild gaze. On this heart beating deep within its warm, dark satin sheath, on the spirit gazing through that soft, wild eye, too much was hanging and he turned away.

Es ist das alte Motiv aus dem satirischen Essay "Apotheosis", das das Tier über den Menschen stellt und noch 1917 in einem Essay der Sammlung "A Sheaf", genannt "Reverie of a Sportman" nachklingt.

§ 46. A Fisher of Men.

Im Jahre 1908 erscheinen: ein Essay für die Sammlung "A Motley", betitelt "A Fisher of Men", ferner das Essaybuch "A Commentary" und die zweite Auflage der IPh. mit einem Vorwort "Preface". — "A Fisher of Men" setzt die Reihe der Porträts fort. Es ist die Charakterstudie eines grofsen Einsamen, diesmal eines Landpfarrers, der aus seiner starren Welt der Orthodoxie noch hineinragt in das moderne Zeitalter von Monismus und Demokratie. Die Erzählung bedient sich der Kindheitserinnerung als Einkleidung. Boykott und Demonstration der Gemeinde gegen ihr kirchliches Haupt bilden den Stoff. Der Kampf zweier Weltanschauungen, der alten dualistischen, orthodoxen, autokratischen mit der jüngeren monistischen, demokratischen, und Sieg der letzteren bildet die Idee des Werkes. Ein grofser Charakter ragt empor: der Pfarrer, der übrigens keinen Namen führt, nur den Gattungsnamen des Titels. Ein Einsamer, starr und heroisch bis in den Tod. Wiederum ist es ein Cornish-Man, ein Westländer, wie die meisten Helden G.'s. Doch bleibt er nicht im Individuellen stecken, sondern wird zum Repräsentanten der streitenden Kirche. Von poetischen Mitteln fallen auf: die

Menge als Gegenspieler (Gruppentechnik); der dramatische Kontrast (Pfarrer v. Gemeinde); die sinnliche Anschauung führt zur Bildhaftigkeit: M. 42, 46, 59; aber auch zu mächtiger Gehörwirkung: 27; die Naturliebe kommt zum Ausdruck in einem Vergleich mit dem Baum (49 His whole form gave the impression of a dark tree withered and eaten by some desiccating wind, like the stiff oaks of his Cornish upland, gnarled and riven by the Atlantic gales), in dem Verhalten des Pfarrers zu den Hunden (47):

> Such consistent tenderness to dumb animals was perhaps due to a desire to take their side against farmers who would not come to church; but more I think to the feeling that the poor things had no souls, that they were here to-day and gone to-morrow — they could not be saved and must be treated with compassion, unlike those men with immortal spirits entrusted by God specially to his care for whose wanton disobedience no punishment, perhaps, could be too harsh.

Ich zitiere die Stelle noch aus einem anderen Grunde: hier wird zum ersten Male ironisch ein Gedanke vorgetragen, der später in "Fraternity" 15/16 in der Weltanschauung Mr. Stones seine pathetische Fortspinnung erhält. Von einem neuen Mittel macht G. in "Fisher of Men" zum ersten Male ausgiebig Gebrauch: dem Monolog. Ansätze dazu fanden sich schon in "A Miller of Dee", daneben in CH. Kap. VII. Zur Meisterschaft gedeiht er erst in den grofsen Reden von "Justice", "Strife" und "Fraternity". Oft ist er eine trockene, sachliche Aufzählung eines Tatbestandes, oft durch den Sprecher stark charakteristisch gefärbt, oft ein "Credo"; der Sprecher analysiert seinen Charakter selbst. Der Monolog ist gewifs ein primitiveres und radikaleres Mittel, zum Ziel zu gelangen, als der Dialog und bedarf eines grofsen pathetischen oder satirischen Gehaltes, um künstlerisch zu wirken.

§ 47. A Commentary.

Die Essaysammlung "A Commentary" erschien 1908 bei Grant Richards, während alle anderen Werke G.'s bei Heinemann, Duckworth, die beiden Erstlingswerke bei Fisher & Unwin verlegt sind. In "A Commentary" handelt es sich um 19 Essays von ziemlich gleicher Länge, die ein vorangeschicktes wie ein Rahmen zusammenhält. In diesem Vorwort tritt ein Londoner Strafsenaufseher auf, der darüber zu wachen hat, dafs durch

eine in den Strafsen arbeitende Dampfwalze kein Unglück geschieht. Er bedient sich einer roten Fahne als Warnungssignal. In starkem Cockney-Englisch plaudert der alte Wächter über die Mifsstände unseres sozialen Lebens und nennt sie dabei mit Namen. Und ebendiese Namen bilden dann die Titel der sich an das Vorwort anschliefsenden Essays, die teils satirisch, teils mitfühlend, immer aber typisch-symbolisch ihr Thema behandeln. — Die Symbolik ist nicht zu verkennen: der Wächter, der mit seiner Fahne die Menschen vor der Dampfwalze warnen soll, entspricht dem Dichter, der in seinen in ideal-demokratischem Geist geschriebenen Werken die Stimme erhebt gegen das Ungeheuer unserer mechanisierenden Zivilisation! — Was diese Essays von den bisherigen unterscheidet, ist einmal ihre Einheitlichkeit in der Anlage. Trotzdem jedes in sich abgeschlossen ist, dienen doch alle einer zentralen Idee: dem Kampf gegen soziales Elend. Zweitens das viel stärkere Typisieren In den meisten Motley-Essays gab G. Charaktere, Individuen, Schicksale. Hier gibt er Typen, Gewohnheiten. Stilistisch äufsert sich das 1. durch die typisierende Titelgebung, wie "The Careful Man", "Fashion", "Money", "The Mother". Dementsprechend haben die Personen des "Commentary" keine Eigennamen. 2. durch die would-be-Form; in dem Sinne: so macht er es und würde es immer wieder so machen; im Deutschen durch ein Präsens consuetudinis wiederzugeben.

§ 48. Preface.

1908 erscheint die zweite Auflage der IPh., wobei G. dem alten Buche ein neues Vorwort mitgibt, das wir näher betrachten müssen, da es uns wertvolles Material für G.'s WA. und KA. an die Hand gibt. Dieses Vorwort deutet nur selten in Parenthese auf die Personen des Buches, im übrigen ist es eine ganz selbständige Darstellung des Lebens der Menschen überhaupt, in Form einer Fabel. Ihr Inhalt ist das Los der Herdenmenschen und das der Ausnahmemenschen. Die Menschen erscheinen als Wanderer auf einer Landstrafse, im Anschlufs an den Untertitel des Romans "A Journey". Die eine Gattung Menschen, die Majorität, geht den Weg ihrer Väter, die Sorglosen, Immerzufriedenen, Unnachdenklichen. Jeder zehnte von

ihnen wagt sich auf einen Seitenpfad durch Hecken und Gestrüpp. Von diesen Seitenpfadfindern wiederum kehrt die Mehrzahl um, nur jeder zehnte von ihnen setzt den Weg fort. Wiederum gehen neun von diesen zugrunde im Sumpf. Und nur der zehnte, der zäheste vom Tausend, ringt sich durch, öffnet eine neue Straſse, die dann die Herde wieder beschreiten kann. — Diese Fabel schickt G. voraus. Daran knüpft sich eine philosophische Betrachtung der Verteilung der Optimisten und Pessimisten auf der Erde. Um für den Fortschritt der Weltgeschichte die richtige Geschwindigkeit zu erreichen, hat der Weltgeist den Zufriedenen, die alles gut finden, einen Prozentsatz Unzufriedener beigemischt, die alles schlecht finden. Die ersteren nennt G. die weiblichen oder Hennengemüter, die letzteren die männlichen oder Hahnengemüter. Sie stehen im Verhältnis der Polygamie. Der Weltgeist, der alles vorher kennt und nach seinem Ermessen mischt, erscheint G. als Künstler. Hierauf spricht G. von der Verteilung des Mutes. Die Zahlenverteilung, die schon in der Fabel ziemlich rechnerisch anmutete, wird jetzt noch komplizierter. G. unterscheidet psychischen, physischen und moralischen Mut. Alle Hahnengemüter haben psychischen Mut, aber nur jeder Zehnte besitzt alle drei Untergattungen. Die Hennengemüter haben keinen psychischen Mut, wohl aber teils moralischen, teils physischen. Unter solchen Zahlenverhältnissen der Mitglieder und Mutverteilung vollzieht sich das Hühnerrennen, das wir Weltgeschichte nennen. In Parenthese warnt G. vor der Gleichung Hähne = Männer, Hennen = Frauen; der Unterschied betrifft nicht das Geschlecht, sondern das Temperament: es handelt sich um männliche Naturen und weibische. Um ja einem Miſsverständnis vorzubeugen, bemerkt G. gleich darauf, daſs der einprozentige, vollkommene Hahnengeist nicht selten in einer Frau zu finden sei. — Auf England angewendet, meint G.: 90 von 100 erkennen bald, daſs sie nicht zu den Auserwählten gehören und leben ihr Leben in behaglicher Ruhe zu Ende. 10 von 100 fühlen sich berufen oder sind zumindest im Zweifel, fallen aber auch nach und nach ab — bis auf einen, den hundertsten, der durchhält. Bezeichnenderweise nennt G. alle hundert Inselpharisäer. Bei dem Helden des Buches IPH. haben wir es mit einem der 10 Prozent zu tun, aber nicht mit dem 100. Ausnahmemenschen. Überhaupt hat uns G.

immer nur Menschen vom Schlag der 99 gegeben: MoP., CH., Fraternity etc. — alles Bücher mit solchen Herdenmenschen, in deren Kreis einer der 10 Prozent gerät (Harz, Bosinney, Hilary); der Gröſste, Hundertste aber ist bisher noch nicht erschienen. Sein Roman IPh. will das Aufeinanderwirken der beiden Wahrheiten „Alles ist recht!“ — „Alles ist schlecht!“ zeigen, oder mit andern Worten: das Aufeinanderwirken von Optimismus und Pessimismus. Hiermit haben wir eine Formel gefunden, die sich auf die Mehrzahl der Werke G.'s anwenden läſst: Ein behagliches, selbstzufriedenes, latentes Milieu wird einem negativen Geiste gegenübergestellt. Das Milieu ist das der „90 wohlgewärmten Betten“, der Menschen, die weder spekulieren noch riskieren. Der Eindringling gehört wohl zu den 10 Prozent, ist aber immer einer, der zugrunde geht (Bosinney) oder zu seiner Kaste zurückkehrt (Hilary). Die 90 bilden den Teig, in dem die 10 Negativen: die Ironiker, Rebellen, Nihilisten, Pessimisten die Hefe sind. So entstehen zwei Parteien, die sich gegenseitig schmähen und beschimpfen. Jeder von uns muſs sich zu einer Partei scharen. Selten nur sehen wir den Kampf beider Lager von höherer Warte: dann müssen wir über seine Komik lächeln.

Dieses "Preface", das auch als Essay für sich bestehen könnte, gibt uns, wie wir sehen, besonders für G.'s WA. viel Material an die Hand. Es ist aber auch reifer als sein zu ihm gehöriges Buch. Das Buch ist die schärfste Satire des englischen Gesellschaftslebens. Das „Vorwort“ zeigt den um vier Jahre älteren G. ruhig lächelnd das Getriebe der Menschen aus der Perspektive betrachtend. Der Weg zur äuſsersten Objektivierung, die Selbstzucht, die wir von CH. an verfolgen können bis zum "Strife" und "Patrician", die gewonnene Kühle — alles das ist im "Preface" bereits ersichtlich. G. gibt uns damit auch selbst einen Maſsstab in die Hand, nach dem wir ihn messen können. Er selbst ist einer der 10 Auserwählten, aber nicht „der hundertste Pharisäer“.

Als Ergebnis aus dem Preface können wir zusammenfassen:

Einkleidung: Fabel und Philosophie.

Inhalt: Das Los der Herdenmenschen und Ausnahmemenschen.

Idee: Kräfteverteilung, Proportion in der Weltgeschichte.

Charaktere: Typisierung bis an ihre äufserste Grenze gebracht: Allegorie und Zahl.

Mittel, Stil: Einkleidung in die Fabel, Tiervergleiche; poultry 9 f., fawn 12.

Höchste Sachlichkeit und Objektivierung: führt einerseits zum trockenen Rechenexempel, znr Zahl; andererseits zum Humor.

§ 49. The Prisoner.

1909 bringt aufser Fraternity und Strife mehrere Essays, wovon fünf in "A Motley" aufgenommen wurden, drei andere, literarischen Inhalts, später im "Inn" erschienen. Die fünf Motleyessays sind: "The Prisoner", "The Workers", "A Parting", "The Lime-tree" und „The Neighbours".

"The Prisoner" gehört zur Reihe der sozialen Bilder. Veranlafst durch einen eingesperrten Singvogel, erzählt ein Freund des Dichters eine Erinnerung an den Besuch eines deutschen Gefängnisses. Was für G. wieder recht bezeichnend ist, er erzählt uns keine Einzelheiten über das Gefängnis, sondern von dem, was ihm die ganze Idee des Einsperrens überhaupt symbolisiert: M. 64: I dont want to describe this prison or what we saw in it ... I simply tell you of the one thing I shall never forget, because it symbolised to me for ever the caging of all creatures, animal or human, great or small. — So erhebt G. den Stoff, der auf der einen Seite zur blofsen Zeitungsnotiz, auf der anderen zur Tendenzschrift zu werden droht, ins Reich der Kunst: ein erschütternder Einzelfall, mit allen Zügen der Charakteristik lebendig gemacht, und doch wieder Ausdruck der Idee: Wirkung des Einsperrens, besonders der Einzelhaft auf Mensch und Tier. — Bildet der Besuch eines Gefängnisses den Inhalt dieses Essays, so können wir doch das alte Freiheitsmotiv (bis auf Jean Jacques zurückgehend) seine Idee nennen, die allerdings nur negativ, aber eben deshalb doppelt eindringlich zum Ausdruck gelangt. Von den Charakteren kommt nur der auf Lebenszeit Gefangene vor. Er ist eins von jenen Opfern der Justiz, die bei G. späterhin noch eine grofse Rolle spielen. Von den poetischen Mitteln seien hervorgehoben: die Körperbeschreibung 65 f., Naturvergleiche 67: he was like a plant ...; 68 erscheinen Bäume vergeistigt als Freunde der Menschen. Symbolik

eines Einzelzuges: das ungeschickte Bild des Gefangenen als Ausdruck seiner Sehnsucht. 69f.: he had put into that picture all that his soul longed for — woman, flowers, birds, trees, blue sky, running water; and all the wonder of his spirit that he was cut off from them ... It's the greatest triumph of the human spirit and the greatest testimony to the power of art that I have ever seen. Die Augen des Gefangenen als Ausdruck einer Tragödie: 70: I happened to see his eyes as he was trying to answer some question of the Governor's about his health. To my dying day I shall never forget them. They were incarnate tragedy — all those eternities of solitude and silence he had lived through, all the eternities he had still to live through before they buried him in the graveyard outside, were staring out of them. — Später erscheinen Vögel als Symbol der Freiheit (71). Um besonders eindringlich zu gestalten kontrastiert G. das Bild des Gefangenen noch mit einem Bild des Stadtparks (71).

Diese Skizze hatte einen praktischen Erfolg. (Vgl. John Galsworthy von Max Meyerfeld im Literarischen Echo XIII, 15, S. 1090f.). Sie ist gewifs ein tendenziöser Essay, aber auch ein Musterbeispiel dafür, dafs Tendenz und hohes Kunstwerk sich vereinen lassen. G. gibt nur die nackten Tatsachen, Beschreibung des Gefangenen, seines Bildes, und die ganze Gefühlswelt des Gefangenen wie des Beobachters öffnet sich.

(Fortsetzung folgt.)

BRÜNN. F. C. STEINERMAYR.

NEUE BEITRÄGE ZU EINER ENDGÜLTIGEN LÖSUNG DER LEGENDENPROLOGFRAGE BEI CHAUCER.

(Fortsetzung.)

II.

2. Die Gnadenstelle. (F 504 = Gg 492.)

In der Deutung der Stelle F 504 = Gg 492:

that maistow seen, she kytheth what she is,

die von mir zum ersten Male in Anglia N. F. 32, 213—216 versucht wurde, liegt der Angelpunkt des ganzen Problems, und hier dürfte die Auseinandersetzung mit V. Langhans ein ihn selbst vielleicht am meisten überraschendes Resultat zeitigen. Ein glücklicher Fund, den ich bald nach dem Erscheinen von Langhans' Entgegnung in Anglia N. F. 32, 337—345 gemacht hatte, läfst mich ihm zwar in wesentlichen Punkten zustimmen, zeigt aber den wahren Sachverhalt in ganz anderem Lichte.

Machen wir uns die unzweifelhaft richtige Auffassung von V. Langhans bezüglich des *what* in F 460 = Gg 450, wo vom Dichter gefragt wird, was sie denn eigentlich sei, die ihm geholfen habe (that I may knowe soothly *what* ye bee That han me holpe ...), zu eigen, so würde die Abfolge der Gedanken von den Versen F 498 ff. = Gg 486 ff. ab, in denen der Liebesgott die Frage des Dichters (F 456 ff. = Gg 446 ff.) mit einer neuen Frage aufnimmt, nach V. Langhans' Deduktion die sein: Weifst du, ob diese da Weib oder Mädchen ist, Königin oder Gräfin, oder welches Standes, die dir so geringe Strafe auferlegt hat, der du verdientest, schwerer zu büfsen? Aber Mitleid findet leicht den Weg in ein edles Herz: das kannst du sehn, sie kündet was sie ist (nämlich nach Langhans: das daisy!), worauf der Dichter (F 506 = Gg 494)

erwidert,

er sähe wohl, dafs sie gut sei. (I see wel she is *good*.)

Eine solche Verworrenheit in der Charakterisierung der Alcestis, die zunächst als Weib ..., Königin ..., voller Mitleid hingestellt wird, dann überraschenderweise die Blume, das daisy, dann wieder gut ist, möchte man auch dem armseligsten Dichterling nicht zutrauen, geschweige denn einem Chaucer. Aber worin liegt hier der Fehler? Zweifellos kann das *what* in 'that I may knowe soothly *what* ye bee' und 'she kytheth *what* she is' nicht auf den Namen der Königin gehen, da sie sich in F 432 = Gg 422 und in Gg schon weit früher selbst Alceste genannt hat (vgl. V. Langhans in Anglia N. F. 32, 339 ff.), sondern nur auf eine **Eigenschaft**, eine **Wesenheit** der Königin. Denn so fafst der Dichter selbst das *what* des Love auf, da er auf dessen that maystow seen etc. (F 504 = Gg 492) antwortet: I see wel she is *good*! (F 506 = Gg 494). Die Schwierigkeit der Interpretation des 'she kytheth *what* she is' ist unleugbar, und vergeblich das Bemühen von V. Langhans in Anglia N. F. 32, 341, die Situation zu retten: „That maistow seen — der Dichter kann es sehen. Was heifst das *seen*? Bei einer vorsichtigen Interpretation mufs man es zunächst mit dem wörtlichsten Sinne versuchen. Es ist also eine Aufforderung, die Augen aufzumachen. Was kann nun das Poetlein sehen? Ob sie Weib oder Mädchen sei, könnte es allenfalls sehen, aber das kann nicht im Ernst gemeint sein. Ob sie Königin oder Gräfin ist? Das kann der Dichter ihr nicht ansehen. Was also kann er ihrem Aussehen entnehmen? Wenn er genau zusieht, kann er nur bemerken, was ihm schon bei ihrem Auftreten durch den Kopf gegangen war, dafs sie in Grün gekleidet ist, mit weifser Krone, ryght as a daisye (F 218). Aber er ist so verdutzt, dafs ihm das gerade jetzt nicht einfällt. Love wird deutlicher: she kytheth what she is". Die Schwäche dieser Beweisführung liegt darin, dafs der logische Zusammenhang der Verse F 504 = Gg 492 und F 506 = Gg 494 nicht erkannt worden ist: nicht die Alcestis, die in Grün gekleidet ist, mit weifser Krone, zeigt, was sie ist (nach Langhans das daisy), sondern die Begleiterin des Liebesgottes mit ihrer Perlenkrone[1])

[1]) F 221/2 = Gg 153/4: For of o *perle* fyne, oriental
Hire white coroune was i-maked al.

kündet, was sie ist, nämlich, wie wir sehen werden, Gnade![1]) Und erst am Schlufs identifiziert der Dichter die Alceste mit dem daisy, das mit seiner weifsen Krone (die Farbe weifs ist die äufsere Bezeugung der inneren Helligkeit) das Bild der reinsten Güte darstellt:[2])

> Now knowe I hire. And is this good Alceste
> The daysie, and myn owene hertes reste? (F 518/9).

Ist diese gute Alceste das daisy, meines Herzens Freude? (nach V. Langhans). Man beachte wohl die feine Kunst des Dichters: Zunächst schildert er uns, wie die weifse Krone über dem Grün die Königin wie eine Blume, das daisy, erscheinen läfst (F 223/4), dann sagt er, was sie ist, die ihm geholfen hat: Gnade, Güte, um endlich die gute, gnädige Alceste mit dem daisy, gewissermafsen der Gnadenblume, gleichzusetzen. (So ist das gratia bei Maria, weiter gefafst, Huld, Gnade den Bittenden gegenüber; Maria selbst ist die Lilie).

„Der Symbolismus war gleichsam der lebendige Odem des mittelalterlichen Denkens", bemerkt J. Huizinga auf S. 291 seines grundlegenden Werkes „Herbst des Mittelalters" (deutsch von Mönckeberg, München, 1924), das tief in die Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden hineinleuchtet. „Die Gewohnheit, alle Dinge in ihrem sinnreichen Zusammenhang und ihrer Beziehung zum Ewigen zu sehen, erhielt in der Gedankenwelt den Glanz schillernder Farben ... rege" (ebenda S. 291). „In dem symbolischen Denken ist Raum genug für eine unermefsliche Vielfältigkeit von Beziehungen der Dinge zueinander" (ebenda S. 279).

Wie nun kommt Chaucer dazu, die Perle in symbolische Verbindung mit der Gnade zu bringen? Dafs Edelsteine

[1]) Zu der Frage Chaucers, **was** die Alcestis ist, die dann später mit „Gnade" beantwortet wird, finde ich eine Parallele in dem Berliner Künstlerroman „Kuli-Kurt" von Joseph Jellinek (S. 123). Hier fragt Zech, ein ehemaliger Offizier, seine Hausgenossin Zilly, die (ähnlich wie Chaucer den Namen Alceste von dem Verse F 432 her als bekannt voraussetzt), natürlich seinen Namen Zech kennt: „Zillychen —: **wer** bin ich?" Und mit Emphase erwiderte diese prompt: „Die Allgnade". Sprang vom Stuhl und vollführte abermals einen tadellosen Hofknix.

[2]) F 526/7 ... for hir *goodnesse*,
= Gg 514/5: Hire white corowne berith of it witnesse.



abstrakte Begriffe bezeichnen können, ist bekannt,[1]) und noch bei einem Vertreter des ausklingenden Mittelalters, Alain de la Roche (1428—1475), „wecken ihre leuchtenden Farben neue symbolische Assoziationen. Der Sardonix ist schwarz, rot und weifs, gleich wie Maria schwarz war in ihrer Demut, rot in ihren Schmerzen und weifs in Glorie und Gnade." (Huizinga, a. a. O. S. 282.) Auch über die uns hier interessierende Perle hat derselbe Alanus de Rupe etwas zu sagen (Huizinga, S. 282): „Die Perle ist das Wort gratia und auch Marias eigene Gnade; sie entsteht in der Seemuschel aus einem Himmelstau 'sine admixtione cuiuscunque seminis propagationis.' Maria selbst ist diese Muschel; hier rückt der Symbolismus um ein Weniges, denn in der Reihe der übrigen würde man erwarten, dafs sie die Perle wäre."[2])

Ungefähr dieselbe Vorstellung wie hier entwickelt Chaucers Zeitgenosse Thomas Usk in seinem Testament of Love, Book II, chapter 12, S. 92, Zl. 34 bis S. 93, Zl. 70 (Skeat, Chaucerian and other Pieces), und in dem Schlufskapitel des Testaments der Liebe heifst es (Skeat, loc. cit. 145, Zl. 102): *Margarite,* a woman (i. e. properly a woman's name), betokeneth *grace* ... Es liegt nahe, von der bekannten auffallenden Ähnlichkeit zwischen dem Testament of Love, Book I, Prologue, 94—114 und Chaucers Legendenprolog, F 66—77, der sog. gleaning passage, ausgehend, auch bezüglich der „Perle = Gnade"-Parallele auf eine gewisse Abhängigkeit Usks von Chaucer oder Chaucers von Usk zu schliefsen, wobei ich persönlich der Ansicht Tuppers, Chaucer's Lady of the daisies, in the 'Journal

---

[1]) "Mystical visions and didactic allegories are literary styles now seldom employed; but in the thirteenth and fourteenth centuries they enjoyed preeminent vogue. *Precious stones* we of to-day do not seriously consider as in any wise emblematic or symbolical, but to the mediæval mind each was laden with great significance. Mediæval poets regularly utilised *gems to betoken abstract qualities* and conditions". (Schofield, The nature and fabric of the Pearl, Publ. Mod. Lang. Ass. N. S. Vol. XII, 163).

[2]) Bei unserem Chaucer, bei dem die Alceste eine Blume ist, dürfte die Erklärung einfach die sein: Wie der Tau des Himmels sich auf die Blume senkt und in Form von Perlen auf den 'white leves' des daisy lagert, so läfst sich der Himmelstau der Gnade auf die Alceste nieder, ihre weifse Krone mit den Perlen der Gnade schmückend. Lowes' schöne Interpretation von F 221/2 (Publ. Mod. Lang. Ass. 12, 633) verdient besonders gewürdigt zu werden.

of English and Germanic Philology', vol. 21, April 1922, S. 315 ff., zuneige, dafs 'Chaucer borrowed from Usk, a possibility suggested by Tatlock in the case of likenesses between the Testament and the poet's (i. e. Chaucer's) later works', wenn auch andererseits die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dafs beide Dichter auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen.[1])

Wir kommen nun zu einem andern Punkte, der mit der obigen Erörterung in engstem Zusammenhange steht.

Lowes, der amerikanische Gelehrte, dem die Chaucerforschung so viele schöne Aufklärungen verdankt, hat in Publ. Mod. Lang. Ass. 19 in einer seiner scharfsinnigen Quellenuntersuchungen über den Legendenprolog überraschende und sinnfällige Parallelen zu Froissart's 'Paradys d'Amors' gezogen.[2])

Bei Froissart erscheint der Name der Begleiterin des Liebesgottes (v. 151 und v. 187) als Plaisance, später aber (v. 317) wird in kurioser Weise nochmals nach dem Namen der Dame gefragt, von der Froissart ausdrücklich erklärt, er wisse nicht, dafs er sie je gesehen habe (cf. Lowes, l. c. 645). Darauf nennt die Dame selbst ihren Namen Plaisance (v. 348), der doch (v. 151 und 187) schon erwähnt worden war. Wie verhält sich nun Chaucer seiner Quelle gegenüber? Er gibt den Namen der Begleiterin des Liebesgottes, aber nicht in Form einer personifizierten Abstraktion, wie Froissarts Plaisance, sondern als Alcestis (F 432). Die weiteren Fragen bei Chaucer aber haben den Zweck, nicht blofs noch einmal den

[1]) Das Jahr 1388, das Tupper für die Datierung des F-Prologs annimmt, erscheint mir zu spät, ebenso wie ich seiner Alceste = Alice Cestre-Theorie jede innere Berechtigung abspreche. Skeat, Chaucerian and other pieces, XX, äufsert sich über 'the date of the composition of the Test. Love' folgendermafsen: 'Usk was executed on March 4, 1388, and we find him referring to past events that happened towards the end of 1384 or later. The most likely date is *about* 1387.' War Usk's Testament 1386, spätestens 1387 abgeschlossen, so konnte es sehr wohl von Chaucer im F-Prolog, der 1386, vielleicht auch 1387 datiert werden kann, benutzt worden sein.

[2]) "The situation in which Froissart disclaims all knowledge of his advocate *Plaisance* (v. 322), is assured at once that he does really know her, with citation of identifying facts, and thereupon delightedly acknowledges that it is so — this situation so strikingly parallels in its treatment that in which the god of Love asks Chaucer if he knows the lady who has served him, with the accompanying denial, assurance, and acknowledgement, that it seems hardly possible to regard it as a mere commonplace." (Lowes, l. c. S. 653.)

schon vorher genannten Namen herauszulocken, wie es Froissart tut, sondern die Beantwortung der sich auch dem Leser aufdrängenden Frage zu geben, was denn eigentlich diese Alcestis ist. Sie kündet, was sie ist: Gnade. Und sicher ist bei der Einführung dieser personifizierten Abstraktion unser Dichter durch Froissarts Plaisance angeregt worden. Jetzt verstehen wir auch den Sinn der ganzen Fragestellungen bei Chaucer: im Gegensatz zu Froissarts Plaisance (Vergnügen, Lust) charakterisiert er seine Königin als „Gnade, Huld", weil er eben diesen Begriff ausgezeichnet als Bindeglied zwischen der Alceste, der „Gnade", und der Königin Anna, deren Name Gnade bedeutet, verwenden konnte.[1])

III. Die Widmung an die Königin Anna. (F 496/7.)

Warum hatte Chaucer gerade die Alceste zur Begleiterin des Liebesgottes gewählt? Er wollte in ihr, wie meine Auslegung von F 504 zeigt, die reinste Verkörperung von Gnade, Huld und Güte, ein leuchtendes Bild edelster Weiblichkeit geben. Konnte also unser Dichter der Queen of England, seiner Königin, deren Güte bekannt war, feiner und zarter huldigen, als indem er sich von der Alceste den Auftrag erteilen läfst, die Legende von guten Frauen der Königin Anna zu überreichen? Stellen wir uns die Traumhandlung einmal bühnenmäfsig vor: auf der Bühne der Dichter, Cupido, Alceste. Und nun klingen die Worte Alcestes an das Ohr der Zuschauer:

> And whan this book is made, give it the quene,
> *On my byhalfe*, at Eltham or at Sheene (F 496/7).

So grüfst Alceste, die „Allgnade", ihre lebende Schwester Anna, die nicht nur dem Namen nach, sondern auch in der Tat „Gnade" ist![2]) Wenn ich die umfangreiche Literatur

---

[1]) "The kind of allegory in the Roman de la Rose which seems to have been most used by Chaucer was nothing more than personification of abstractions. Such characters as Pity, Cruelty, Gentilesse, Pleasance, and Delight are usually introduced into the English poet's work simply to fill out a situation, to elaborate a description, *to turn a compliment.*" (Fansler, Chaucer and the Roman de la Rose, S. 83): So ist auch die Bezeichnung der Königin Alceste als Gnade ein Kompliment der Königin.

[2]) Ich verweise hierbei auf das aus dem Jahre 1392 stammende lateinische Gedicht Richard de Maidstones, das Wright, Political Poems, unter

über den Legendenprolog durchblättere, so ist, glaube ich, meiner jetzigen Auffassung am nächsten gekommen Moore in 'The Prologue to Chaucer's Legend of Good Women' (Mod. Lang. Rev. VII, 491), der sich zu der Frage der Identification der Alceste mit Anna folgendermafsen ausläfst:

"The lines 'And whan this book is made' are in themselves almost conclusive against taking Alceste as the symbol of Queen Anne. We cannot possibly explain the words 'on my byhalfe' (with my compliments) on any theory of identification. But if Alceste was selected by Chaucer as the Queen of the Court of Love, because her virtues (Lange: her grace, goodness) were those of Queen Anne, it was eminently fitting that she should bid Chaucer present his work, with the compliments of the Queen of the Court of Love, to the Queen of England. In other words, if we take Alceste as herself and nothing more, as a character in history or fiction, and not as a symbol, but recognise that Chaucer's choice of her as the Queen of the Court of Love was due to the fact that she was a model of the wifely virtues (Lange: model of grace, Verkörperung von Gnade und Güte) exemplified by Anne, we retain the sound notion that the Prologue was written by Chaucer *as a compliment to the queen*, and that he made Alceste the *vehicle* of his compliment, but avoid the difficulties involved in the theory of an allegorical identification."

Aus den obigen Ausführungen wird nun klar ersichtlich, warum nur F, das allein die nicht zu missenden Verse F 496/7 enthält, die ältere, ursprüngliche Fassung sein kann. In Gg, in dem die Widmungsverse ausgelassen sind, ist der logische Zusammenhang von F 498 ff. mit den unmittelbar vorhergehenden Versen (F 496/7) vollständig zerstört. Love lächelt (F 498). Es ist, als wollte er sagen: Du wunderst dich, warum Alceste dir, dem Dichter, den Befehl gibt, in ihrem Namen das fertige Werk der Königin Anna zu übermitteln? Weifst du nicht, was sie ist? Das will ich dir erklären. Und nun setzt er ihm von F 498 ff. ab den Sachverhalt auseinander (Alceste ist Weib, Königin, Gnade, wie Anna): Wie Alceste das Muster aller Gnade ist, so steht ja auch, wie wir alle wissen, die Königin Anna, die Allgnade, unerreicht als Muster da: ihr soll daher mit Fug und Recht die Legende von guten Frauen gewidmet werden.

---

dem Titel 'The Reconciliation of Richard II with the City of London' bringt (s. meinen Artikel in Anglia, N. F. 32, 215). Dort heifst es S. 286:

Nec procul est coniunx regina suis comitata,
Anna sibi *nomen*, *re* sit et Anna precor.



IV. Cupido als Richter.

Das Thema des als Richter fungierenden Liebesgottes ist von den Dichtern des Minnesangs öfter behandelt worden. Für Chaucer ist von Wichtigkeit der Hinweis von Fansler, Chaucer and the Roman de la Rose, S. 66, Note 20a:

> 'Professor Kittredge (in Mod. Phil., April, 1910, pp. 471—474) has shown that the general situation of a poet judged and punished by a king for having offended ladies occurs in Machault's *Le Jugement dou Roy de Navarre.*'[1])

Im Legendenprolog wird eine schwere Anklage gegen den sündigen Dichter vorgebracht. Finster sieht ihn Love an:

> 'For sternely on me he gan beholde,
> So that his loking doth myn herte colde'
> (F 239/40 = Gg 171/2).

Als Mittlerin zwischen ihm und dem erbarmungslosen Love tritt die gnadenreiche Alceste auf. Entspricht nicht diese Stellungnahme Cupidos und seiner Begleiterin dem Dichter gegenüber genau der Rolle, welche die Lehre der katholischen Kirche Christus und Maria dem sündigen Menschen gegenüber zuerteilt hat?[2]) In hellere Beleuchtung gerückt wird diese Parallele durch eine Reihe von Stellen, die ich aus dem Monumentalwerk des Albertus Magnus 'De laudibus beatae Mariae virginis' zusammengetragen habe:

1. Regnum Dei consistit in duobus, scilicet in misericordia et justitia: et Filius Dei sibi quasi retinuit justitiam velut dimidiam partem regni, matri concessit misericordiam quasi dimidiam aliam partem. Unde et dicitur regina misericordiae, et Filius sol justitiae.[3]) (Albertus Magnus, De laud., II, 1, 23).

---

[1]) Man vergleiche auch Dodd, Courtly Love in Chaucer and Gower, 19: 'In Venus la Deesse d'Amour, the rôle of the god of Love as judge is brought out with distinctness and in detail.'

[2]) Über die richterliche Tätigkeit Christi und das Mittleramt Mariae vergleiche E. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Band I, 301 unten.

[3]) Fr. Boll, Sternglaube und Sterndeutung, 2. Aufl., Leipzig 1919 (Teubner, Natur und Geisteswelt), S. 37: „Mehr als alles Andere spricht von der fortdauernden Macht der Sternenreligion die Tatsache, daſs die offizielle römische Kirche Christus selbst in Anlehnung an eine Stelle beim Propheten Malachias als Sonne der Gerechtigkeit dem Sonnengott substituierte.“

2. Maria dicitur mulier alia ratione. Mater enim solet esse magis misericors filiis quam pater. Dabat autem Deus Pater Filium suum in patrem et regem justitiae, et ad eius justitiam moderandam dedit nobis matrem pietatis et reginam misericordiae. Saepe enim quod iuste damnaret huius Patris iustitia, clementer liberat huius matris misericordia. (Alb. Mag. 345).

3. Ideo dicitur Christus Sol justitiae, quia ab eo est omnis justitia. Maria mater gratiae, foecundata scilicet a Deo, id est impleta misericordia erga peccatores, sicut mater erga filios misericors est. Peccatores enim Deus non audit, sed mater Dei ipsos non repellit. In sole, id est, in Christo fervor, id est, justitia puniens, et splendor, scilicet misericordia parcens. (ibid. S. 377).

4. Quae scilicet justitia vocatur charitas hac ratione, quoniam quemcumque diligit, flagellat et castigat. Vel ideo sol justitiae, quia non lucet nisi conservantibus iustitiam. (ibid. S. 676).

Verstehen wir nun, warum in der F-Fassung (v. 230/1) der richtende Cupido mit der Sonne bekleidet erscheint und die Mittlerin Alceste mit der Perlenkrone der Gnade geschmückt ist? Ist jetzt erklärt, warum Chaucer in F „zuerst vom Rosenroman", in dem Cupidos Haupt die Rose trägt, „abwich", „und erst im Gg-Prolog, v. 160/1, auf die Rose des Rosenromans" — die er aber mit Lilien umsteckt — „zurückgreift?" (cf. V. Langhans, Zu Chaucers Legendenprolog, Anglia, N. F. 31, 73). Nicht Gg, sondern F ist der ursprüngliche Text, weil in ihm eine sinnvolle Idee, wie sie ursprünglich geplant war, mit Geschick durchgeführt ist.[1])

Dafs Chaucer Cupido und Alceste mit den Attributen von Christus und Maria ausstattet,[2]) liegt ganz im Wesen des

---

[1]) Vgl. auch meinen Aufsatz „Die Sonnen- und die Lilienstelle in Chaucers Legendenprolog", Anglia, N. F. 32, 379: In beiden Versionen seines Prologes bezieht sich Chaucer auf die bekannte Tradition von der Blindheit Cupidos, deren Ursache Machault in seinem Gedicht „le Dit du Vergier" lang und breit zu erklären für nötig hält (Fansler, Chaucer and the Roman de la Rose, 71), stellt aber zugleich die Behauptung auf, dafs der Liebesgott sehen kann (F 237/8 = Gg 169/70). Cf. Ovid IV, 226—8, wo Sol von sich sagt:

> Ille ego sum, — qui longum metior annum,
> Omnia qui video, per quem videt omnia tellus,
> Mundi oculus?

[2]) In F 563/4 (nicht in Gg) kehrt der Liebesgott mit seiner Gesellschaft heim ins Paradies, in das Reich des ewigen Lichtes. Der Lichtcharakter Cupidos und der Alceste werden durch die Sonne und die Perle ausgedrückt. „Überall, wo der naive Mensch die Götter als lichtstrahlende



Minnesangs. Haben doch „fruchtbare stilistische und ideengeschichtliche Untersuchungen erwiesen, dafs der Minnesang in der Tat auch seine poetische Kunst befruchtet hat aus den Vorstellungen wie aus dem Bild- und Symbolschatz des Christentums". (Konrad Burdach, Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes; Sitzungsberichte der Preufsischen Akademie der Wissenschaften, 1918, Seite 1008). Ed. Wechssler hat im 13. und 18. Kapitel seines von mir oft zitierten umfassenden Werkes „Das Kulturproblem des Minnesangs" die „christliche Spiritualisierung des Minnesangs gut, wenn auch nicht ohne einzelne Übertreibungen und Fehlgriffe, beleuchtet". (K. Burdach, a. a. O. 1009, Anm.). „Adaptations of all the important features of the mediæval Christian worship may be found in the erotic literature of the time (Langlois, Origines et Sources du Roman de la Rose, p. 220 ff.), meint Dodd, Courtly Love, 18, und, auf den Titel 'the Seintes Legende of Cupide', Cant. Tales, B 61, anspielend, bemerkt Kittredge in seinem schönen Buche 'Chaucer and his poetry', S. 16, treffend: 'Here should be mentioned the Legend of the Saints of Cupid (otherwise called Good Women), in which, *according with the mediæval convention equating Love's service with our duty toward God,* the lives of Cleopatra, Dido, Phyllis, Medea, are collected, partly from Ovid's Heroides, into a strange reflex of the *Legenda Aurea.*'[1])

V. Ein weiterer Beweis für die Priorität des F-Prologs.

Im Archiv, Bd. 47, S. 251, veröffentlicht F. Holthausen folgenden kurzen Artikel über die Ballade in Chaucers Legendenprolog: „Schon Lowes (Publ. Mod. Lang. Ass. XIX, 593 ff.) hat darauf hingewiesen, dafs Chaucer den Gedanken, das Mafsliebchen in einer Ballade zu preisen, aus Froissarts 'Paradys d'Amours' geschöpft haben dürfte. Aber nicht die von Lowes verglichene Stelle (Vers 1626 ff.), sondern die sechste Ballade (vgl. Froissart,

---

Wesen denkt, verbindet er mit ihnen die lichtstrahlenden Edelsteine. So ist das Paradies, ursprünglich das Land der Götter, voll von Edelsteinen." (s. Stichwort „Edelsteine" in Religion in Geschichte und Gegenwart, herausgegeben von Schiele, S. 189.)

[1]) Vgl. auch Lowes, The Legend of Good Women, P. M. L. A., N. S. vol. XII, 624, note 3. Ferner Neilson, Court of Love, 145 u. ö.

ed. Schéler II, p. 369) entspricht nach Form und Inhalt dem englischen Gedichte, wie mein Schüler, Herr cand. phil. E. Hinrichs, erkannt hat. Man vergleiche die Verse Chaucers (Skeat, p. 356, v. 203 ff.) mit folgenden Froissarts, d. h. der ersten Strophe der sechsten Ballade:

> Ne quier veoir Medée ne Jason,
> Ne trop avant lire eus ou mapemonde,
> Ne la musique Orphëus ne le son,
> Ne Hercules, qui cercha tout le monde,
> Ne Lucresse, qui tant fut bonne et monde,
> Ne Penelope aussi, car, par saint Jame,
> :: Je voi assés puisque je voi ma dame ::

Die Übereinstimmung bezieht sich auf die Form (Chaucer-Strophe), den Inhalt (Jason, Lucretia und Penelope kehren auch bei Chaucer wieder, für Medea, Orpheus, Hercules hat er andere Namen eingesetzt) und die lose Einfügung in den Zusammenhang. Bemerkenswert ist noch, dafs in der Cambridger (Gg) Version die 19 Damen das Lied singen, in der Vulgata (F) dagegen, wie bei Froissart, der Dichter selbst. Man beachte auch noch die Ähnlichkeit des Kehrreims: Je voi assés, puisque je voi **ma dame** mit demjenigen Chaucers:

> **My lady** cometh, that al this may disteyne

der Vulgata (F), während Gg liest:

> Alceste is here, that al that may disteyne.“

Es schliefst sich also die Vulgata F weit enger an die französische Vorlage an, als der Gg-Text.

Natürlich ist bei John Kochs Annahme von zwei zeitlich bald aufeinander folgenden Prologen, die vielleicht noch demselben Jahre angehören, es nicht völlig ausgeschlossen, dafs der Dichter bei der Überarbeitung der 1. Version auf seine französischen Originale zurückgegriffen habe (vergleiche hierzu auch John Koch, Engl. Stud. 36, 145), **doch halte ich dies für wenig plausibel.** Sieht man sich aber nach meiner Theorie genötigt, zwischen die Abfassungszeit der beiden Prologe (F: 1386/7, Gg: 1396) einen gröfseren Abstand zu legen, so wird die Wahrscheinlichkeit für ein solches Verfahren des Dichters noch geringer. Völlig problematisch und

rätselhaft aber erscheint mir das Verhalten des „F-Plagiators“, jenes obskuren Mönches, der nach der Ansicht von V. Langhans den Gg-Text umgearbeitet haben soll. Woher kam ihm die Kunde, dafs Chaucer gerade Froissarts ‘Paradys d'Amours’ (wie andere Quellen) benutzt hatte, die er selbst dann bei seiner redaktionellen Änderung des Gg-Prologs zu Rate zog?

Ich glaube kaum, dafs nach diesen Darlegungen noch jemand in der Lage sein dürfte, die Priorität des Gg-Prologs zu verteidigen.

(Fortsetzung folgt.)

BERLIN-WEISSENSEE. HUGO LANGE.

THE CÆDMON POEMS.

By S. J. Crawford, M. A., B. Litt.

To attempt to supplement our knowledge of the origin of the so-called Cædmon Poems, and to make any useful addition to the work of scholars like Sievers, ten Brink, Hœnncher, Bright, Sarrazin, and many others, German, English and American, may well seem a daring, if not altogether hopeless task. But in spite of all the good work that has already been done, the very suggestive lecture recently delivered by Sir I. Gollancz for the British Academy has reminded us that many problems still await solution and that suggestions may still be welcome.

The view put forward in the following article cannot be regarded as offering more than a plausible hypothesis, but should it lead to further discussion and be shown to be untenable, it will have served a useful purpose.

Bede's account of the poet Cædmon is too well known to need recapitulation. *Inter alia* Bede tells us that Cædmon had spent the greater part of his life as a layman, and that his 'conversion' took place when he was already advanced in life. There can be little doubt that the crisis in Cædmon's life described by Bede was the climax of a prolonged psychological conflict between the dormant artistic, religious and heroical sides of his nature — a conflict which found reconciliation in the dedication of his newly discovered gift to the service of the Church in that great missionary age. Too old to be subjected to the regular monastic education, he was probably well acquainted with such parts of the Bible as were used in the daily services of the Church, and also with the liturgy. But he lacked the more thorough grounding in patristic theology which fell to the lot of the scholarly monk.

The novice also belonged to a preeminently missionary church, and was second to none of his contemporaries in his zeal for the propagation of the Faith.

How could a unique personality like that of Cædmon, with its peculiar gifts and limitations, be best utilised for the service of the Church? The answer is given us by Bede. Following the suggestion of the dream-poem, Cædmon was set to compose an epic, or series of epics, in which the old heroic motive and technique were applied to the age-long conflict between the flesh and the spirit, and the creed of the church, embracing the whole moral history of man from the Creation to the Redemption and Last Judgement, was given in English verse to his lay fellow-countrymen:

"Canebat autem de creatione mundi et origine humani generis et tota genesis historia, de egressu Israel ex Ægypto et ingressu in terram repromissionis, de aliis plurimis sacrae scripturae historiis, de incarnatione dominica, passione, resurrectione et ascensione in caelum, de spiritus sancti adventu et apostolorum doctrina. Item de terrore futuri iudicii et horrore pœnae gehennalis ac dulcedine regni caelestis multa carmina faciebat; sed et alia perplura de beneficiis et iudiciis divinis, in quibus cunctis homines ab amore scelerum abstrahere, ad dilectionem vero et solertiam bonae actionis excitare curabat." (Beda, *Histor. Ecclesiastica Gentis Anglorum*, lib. IV, cap. 24.)

The theme was particulary suited to the requirements and policy of the Church in Northumbria, and consonant with the inclinations of the zealous convert. At the same time it was an ambitious task for a man of Cædmon's equipment. Bede tells us how the deficiencies in his previous education were surmounted by the enthusiasm of Cædmon, the wise guidance of Hild, and the kindly help of his brethren:

"Exponebantque illi quendam sacrae historiae sive doctrinae sermonem, praecipientes eum, si posset, hunc in modulationem carminis transferre. At ille suscepto negotio abiit, et mane rediens, optimo carmine, quod iubebatur, compositum reddidit. Unde mox abbatissa amplexata gratiam dei in viro, saecularem illum habitum relinquere et monachicum suscipere propositum docuit, susceptumque in monasterium cum omnibus suis fratrum cohorti adsociavit iussitque illum seriem sacrae historiae doceri. At ipse cuncta, quae audiendo discere poterat, rememorando secum et quasi mundum animal ruminando in carmen dulcissimum convertebat, suaviusque resonando doctores suos vicissim auditores sui faciebat." (Beda, l. c.)

How far the poems which have come down to us under the name of Cædmon are the poems alluded to by Bede, is

a question which we do not propose to attempt to answer here. There seems to be no reason on stylistic, linguistic, or historical grounds for assuming that Cædmon did not write the *Hymn*, the *Genesis* and perhaps the *Daniel*. To reject Cædmon's authorship of the *Genesis* seems to be to imitate the schoolboy who sapiently declared that the Homeric Poems were not written by Homer but by another man of the same name, who lived at the same time.

Bearing in mind Bede's account of Cædmon's work and assuming that in the *Hymn* and in the *Genesis*, at least, we have authentic specimens of Cædmon's art, it is significant that what may be termed Cædmon's 'Confession of Faith' follows the order of the Classification of Topics which was traditional in Western Europe from St. Augustine to St. Thomas Aquinas. The classification began with God the Creator, and His nature, and then dealt in order with the empyrean heaven, the fall of the angels, the creation of the world, the creation of man, the Fall, the reparation of man's sin by a process of selection or elimination (Seth, Noah, Abraham, Israel), the prophets and kings of Israel, the birth, death, and resurrection of Christ, the Last Judgement, and the glorification of the saints. The same order is followed by Ælfric in his treatise *On the Old and New Testament* and in his homilies *De initio Creaturae* and the *Hexameron*.

The order is of course logical, but it is worthy of remark that it is followed in another ancient treatise of some interest. We refer to the *Brevis Fidei Christianae Complexio* [1]), ascribed on somewhat doubtful grounds to Boethius. As this work is important for the argument, we may be pardoned for giving a somewhat full account of it: it is only about eight octavo pages in length.

It begins with God the Creator in His Trinity and Unity. and then proceeds:

---

[1]) The title and the text are taken from *An. Manl. Sever. Boethii Consolationis Philosophiæ Libri V. ejusd. opuscula sacra.* Cum integris notis J. Bernartii, T. Sitzmani et R. Vallini ... Lugduni Batavorum, Ex Officina HACKIANA, Ao. MDCLXXI. This is the treatise otherwise known as the *De Fide Catholica.* According to Professor Rand, quoted by M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, I, p. 35. „Traktat IV. (*De Fide Catholica*) ist von der frühesten Zeit an als fester Bestandteil der Ueberlieferung zu betrachten, wie er auch dem Mittelalter als echt galt."



"Ergo divina ex æterno natura, et in æternum sine aliqua mutabilitate perdurans, sibi tantum conscia voluntate sponte mundum voluit fabricare, eum quum omnino non esset, fecit, ut esset; nec ex substantia sua protulit, ne divinus natura crederetur; neque aliunde molitus est, ne jam exstitisset aliquid quod ejus voluntatem existentia propriae naturae juvaret, atque esset, quod neque ab ipso factum esset et tamen esset, sed verbo produxit cælos terram creavit, ita ut caelesti habitatione dignas cælo naturas efficeret, ac terræ terrena componeret. De cœlestibus autem naturis, quæ universaliter vocantur angelicæ, quamvis illic distinctis ordinibus pulchra sint omnia, pars tamen quædam plus appetens, quam ei natura atque ipsius auctor naturæ tribuerat, de cœlesti sede projecta est. *Et quoniam angelorum numerum, id est, supernæ illius civitatis, cujus cives angeli sunt, imminutum noluit conditor permanere; formavit ex terra hominem atque Spiritu vitæ animavit,* ratione composuit, arbitrii libertate decoravit, eumque, præfixa lege, paradisi delitiis constituit, ut, si sine peccato manere vellet, tam ipsum quam ejus progeniem angelicis cœtibus sociaret[1]): ut quia superior natura per superbiæ malum ima petierat, inferior substantia per humilitatis bonum ad superna conscenderet. Sed ille auctor invidiæ non ferens hominem illuc ascendere, ubi ipse non meruit permanere, tentatione adhibita fecit etiam ipsum ejusque comparem, quam de ejus latere formator generandi causa produxerat, inobedientiæ suppliciis subjacere, ei quoque divinitatem promittens adfuturam, quam sibi dum arroganter usurpat elisus est. Hæc autem revelante Deo Moysi famulo suo comperta sunt."

We now get the stories of Cain and Abel, Noah and the Patriarchs, Moses and the Exodus, the entry into Canaan, with references to the kings and prophets of Israel, the birth and baptism of Christ, His miracles, death, the Resurrection and the Last Judgement. The tractate ends:

"Sola ergo nunc est fidelium expectatio ... solumque esse præmium beatudinis, contemplationem conditoris; tantam duntaxat, quanta a creatura ad creatorem fieri, potest, ut ex eis, reparato angelico numero, superna illa civitas impleatur; ubi rex est virginis filius; eritque gaudium sempiternum, delectatio, cibus, opus, laus perpetua Creatoris".

The closeness of the parallel between this Confession of Faith and the mediaeval classification of topics suggests that the classification adopted by the Schoolmen may have been based on some such expanded form of the Creed. We know that the *Translation of the Organon of Aristotle* by Boethius was responsible for the logical dlscipline of the mediaeval schools down to the twelfth century. Is it going too far to suggest that the treatise *De Catholica Fide*, which it must

---

[1]) Cf. *Exameron Anglice*, edited by S. J. Crawford (Grein's Bibliothek), pp. 64—68, and 81—82.



be remembered was also believed by all to be the work of Boethius, influenced the scholastic classification of topics?

However this may be, the hypothesis that Cædmon took the Confession of Faith as the basis for an epic, or series of epics, offers a not unsatisfactory explanation of at least two important features in the *Genesis*. We refer to the relatively large amount of space (apart altogether from *Genesis B.*) devoted to angelology, and the curious absence in a poem of this period by a professedly Christian poet of specific references to Christ as the Saviour of men.[1]) Had Cædmon's design been merely to paraphrase the *Vulgate*, it is hard to see how he could have escaped emphasising the theological implications of such a verse as *Gen.* III, 15 ('Ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo ejus'). But a glance at the extract quoted above from the *Complexio*, will show that the author reserves his reference to Christ for a later section of his Confession; and this was doubtless the procedure adopted by Cædmon. In the *Brevis Fidei Christianæ Complexio*, the description of God the Creator is followed by a description of the empyrean heaven and the Fall of the Angels. A fairly complete Angelology was constructed by Gregory the Great in his *Moralia* and *Homilies on the Book of Ezekiel* from an allegorical interpretation of various texts in the Bible; but the main source of angel lore was the *Talmud* and the Apocrypha and Pseudo-Epigrapha of the Old and New Testament. Gregory was largely a transmitter of traditional beliefs. The *Complexio* is even more explicit than Gregory in regarding the fall of the angels as the cause of the creation of man; and if it belong to the age of Boethius, it shows that the doctrine was even then sufficiently conventional to be regarded as an article of faith. In passing, it is to be noted that the reference in *Genesis B.* to hell as a place of cold as well as of heat has its ultimate source in the Apocryphal writings. Thus in the *Apocalypse of Paul*[2]) we read:

"And I looked from the north unto the west and saw there the worm that sleepeth not, and in that place was gnashing of teeth. And the worms were of the measure of one cubit, and on them were two heads; and I saw there men and women in cold and gnashing of teeth."

---

[1]) This, of course is a feature shared by Beowulf.

[2]) *The Apocryphal New Testament.* Transl. by M. R. James. Oxford 1924.



This interpretation of *stridor dentium*, as the writer has already pointed out (*Anglia*, 1923, p. 99), occurs in Bede's *De Die Iudicii*; but the Old Saxon poet probably got his information from Hrabanus Maurus, who commenting on the phrase *Ibi erit fletus et stridor dentium* remarks (Migne CVII, 859): "*Fletus de ardore, stridor dentium solet excitari de frigore. Ubi duplex extenditur gehenna, id est, nimii frigoris et intolerabilis esse fervoris.*"[1]) There is therefore no need to ascribe the presence of east wind and cold in hell to Teutonic pagan influence and memories of Niflheimr.

But to discuss the actual sources of the Cædmon Poems is foreign to the scope of the present article. Here it is sufficient to say that the information supplied by Cædmon's instructors was sufficient to enable him to treat on his own lines the chief articles in the Faith, and that he was not confined to the actual text of scripture. His genius is apparent in the skill with which he transformed the scriptural stories and conceptions into a form more in harmony with the tastes of the untheologically-minded laity. Once the framework was constructed and the artistic method revealed, it was comparatively easy for others to tread in the footsteps of Cædmon, though, as Bede tells us, *non passibus æquis*. Such followers were doubtless the authors of the *Exodus* (which has obvious affinities with the school of Aldhelm), the *Fall of Angels, Christ and Satan*, and the author of the Old Saxon *Genesis*.

In conclusion, we may point out that if the theory outlined above has any foundation in fact, there is an interesting parallel between the history of the earliest English Christian Epic and the early history of the Drama. In both the main stimulus to literary production was the desire to popularise the teaching of the Christian Church, and in both the subjects chosen were derived from the moral history of man from the creation of the universe to the Day of Judgement which formed the subject of the creed.

---

[1]) Cf. R. Morris, *Old English Homilies* (First Series), p. 33, and J. R. Lumby, *Be Domes Dæge*, ll. 190—195.

University College, Southampton. S. J. Crawford.

BEMERKUNGEN ZUM NE. DICTIONARY.

Wie heiſst der Verfasser des Traktats, den Thomas Wright 1857 als zehnte Nummer seines *First Volume of Vocabularies* veröffentlichte? Mit dieser Frage habe ich mich infolge der schwankenden Haltung des NED schon zweimal zu beschäftigen Gelegenheit gehabt: 1916 in dieser Zeitschrift und drei Jahre später im *Journal of English and Germanic Philology*. Nach den von mir verzeichneten Beobachtungen schwankt das NED zwischen 1. Walter de Biblesworth, 2. Walter de Bibbysworth und 3. Walter de Bibbesworth. Die erstgenannte Namensform ist die von Thomas Wright gewählte, die die Autorität von zwei Handschriften für sich hat; denn in der Einleitung von MS. Arundel No. 220 heiſst es nach Wrights Drucke *Le treytys ke moun sire* ***Gauter de Bibelesworthe*** *fist à ma dame Dionysie de Mounchensy* und am Ende von MS. Sloane steht: *Ici finist la Doctrine monsire* ***Gauter de Byblesworde***, Gewähr genug, sollte ich meinen, für den Herausgeber, den Namen des Verfassers als Walter de Biblesworth anzugeben Diese Namensform ist denn auch die von anderen Gelehrten gebrauchte. So nennt ihn Sidney J. H. Herrtage in seinen Anmerkungen zum Catholicon Anglicum, S. 81, Anm. 7, Gault. de Bibelesworth und an zwölf anderen Stellen. S. 133, Anm. 1 schreibt er den Namen etwas modernisierend Walter de Bibblesworth und W. de Bibelsworth S. 238, Anm. 5. Ich war einst geneigt, in seiner Schreibung des Namens, Walter de Bibblesworth, mit *bb*, den Anstoſs für die Gepflogenheit des NED zu sehen, wonach es mit einer gewissen Regelmäſsigkeit von *G* an bis zu *Y* den Namen des Mannes als BIBBESWORTH gibt. Mit anderen Worten: es wollte mich bedünken, als ob dies ein Versehen für BIBLESWORTH sei. Das „Versehen“ kam aber zu oft vor und die

Häufigkeit des Vorkommens bis in die neueste Zeit hinein drängte geradezu die Ansicht auf, die Schreibung BIBBESWORTH sei beabsichtigt und beruhe vielleicht darauf, dafs *"the scholars who at present constitute the board of editors of the NED are in possession of information superior to that of Thomas Wright who, on the authority of MS. Arundel No. 220 (Brit. Mus.) and MS. Sloane No. 809, stated the author's name was Walter de Biblesworth".* Dieser Ansicht gab ich im Jahre 1919 Ausdruck und forderte geradezu zu einer autoritativen „Äufserung" über diese Sache im Journal of English and Germanic Philology auf. Ich habe mich aber vergebens nach der geforderten Aufklärung umgesehen, bis mir ein Zufall des Rätsels Lösung brachte. Ein kritischer Beobachter in Holland machte mich nämlich darauf aufmerksam, dafs ich die Ehre der Entdeckung, dafs ae. *æl* 'subula' der Vorläufer von ne. *awl* sei und dieses nichts mit ae. *áwel* 'fuscinula' zu tun habe, nicht wohl beanspruchen könne, sintemal W. A. Craigie schon in den Transactions of the Philological Society of 1903—1906 in seiner Abhandlung über *the etymology of* ***awl*** die Sache klargelegt habe und mir diese Abhandlung doch zu Gesicht gekommen sein müsse, da ich für die Englischen Studien eine Besprechung von Napiers *Contributions to Old English Lexicography* geschrieben hätte, einer Abhandlung, die der von W. A. Craigie in den Transactions vorausginge. Allerdings wäre es möglich, dafs mir Napiers Arbeit in einem Sonderabdrucke vorgelegen habe. Und das ist in der Tat der Fall. Der leider zu früh verstorbene englische Gelehrte hat mir diesen Sonderabdruck selbst zugeschickt und meinen Dank für die Aufmerksamkeit habe ich in genannter Besprechung ausgedrückt. Die Transactions of the Philological Society von 1903—1906 sind mir erst jetzt durch die Güte des Bibliothekars von Yale College Library, Andrew Keough, hier zugänglich gemacht worden und bei der Durchmusterung des Bandes bin ich auf Skeats Veröffentlichung eines ***Nominale siue Verbale in Gallicis cum Expositione eiusdem in Anglicis*** gestofsen, das mit dem Traktate von Walter de Biblesworth, wie Skeat anführt, viele Berührungspunkte hat; und gelegentlich seiner Bemerkungen darüber spricht sich Skeat an zwei Stellen über den Namen dieses Mannes so aus, als ob es für ihn ausgemacht sei, dafs sein wirklicher Name ***Walter***

de Bibbesworth (*Bibsworth*) laute und Wrights Druck desselben, ***Biblesworth***, irrtümlich sei. Ich setze beide Stellen wörtlich her. Auf S. 2 des Anhangs zu den Transactions of the Philological Society 1905—1906 steht so: *In many passages this Nominale resembles the treatise of Walter de Bibbesworth (Bibsworth), printed in Wright's first Volume of Vocabularies, pp. 142—174, but it is not quite the same thing, and treats of matters in a different order.* Am Ende von S. 27 sagt er ferner: *"In the hope of contributing information that may solve some of the A. F. forms, I refer to "B" =* ***Walter de Bibbesworth*** *printed in Wright's Volume of Vocabularies, I, 142, with various readings in Reliquiae Antiquae II, 78, from an excellent MS. with contemporary glosses, in the Cambridge University Library, marked Gg 1, 1 etc."* In der Anmerkung zu Walter de Biblesworth gibt Skeat dann den Grund für die von ihm gewählte Namensform an. Er sagt: *"Wright prints "Biblesworth". I find, from the Hundred Rolls that there was a Bibbesworth" in Hertfordshire. See N(otes) and Q(ueries) 4. Series VIII, 64.*

Diesen Verweis habe ich bislang nicht nachprüfen können. Bis dies geschehen ist, mufs ich es unentschieden lassen, welche Stütze die Ansicht Skeats daraus erhält, dafs des Verfassers Name nicht wie Wright gedruckt hat, *Biblesworth*, sondern *Bibbesworth* lautete. Einstweilen möchte ich dies sagen: Zugegeben, dafs in den Hundred Rolls ein *Bibbesworth* vorkommt, ist damit bewiesen, dafs das Zeugnis zweier Handschriften falsch ist, das für den Namen des Verfassers als *Bibelesworthe, Byblesworde* deutlich spricht? Und ist es nicht die Pflicht des Herausgebers eines Werkes wie des NED, den Leser zu unterrichten über die Gründe, die zur Annahme der Namensform *Bibbesworth* gegenüber handschriftlich beglaubigtem *Biblesworth* geführt haben?

Bristol, Conn., Dezember 1922. Otto B. Schlutter.

NS. Über die Frage, ob mir oder Craigie das Vorrecht in Sachen der Etymologie von ne. *awl* gebührt, später. Einstweilen vgl. meinen Artikel in „Anglia“ von 1903. Craigies Artikel erschien 1905. Was *áwel* anbetrifft, so habe ich schon darauf hingewiesen, dafs Holthausens Erklärung „Abreifser“ mein 'evulsor' wiedergibt. Weiteres zu dieser Sache habe

ich in meinem dem Beiblatt-Herausgeber am 24. April 1925 zugesandten Artikel „Einige höchst notwendige Bemerkungen zu Holthausens Beiträgen zur ae. Wortkunde“ den Lesern vorgelegt. Ich habe als mein gutes Recht unverzügliche Veröffentlichung im Beiblatte gefordert. Der Herausgeber aber scheint das Spiel wiederholen zu wollen, dafs er 1910 mit mir getrieben hat. Ich habe darum den Herausgeber des Hauptblattes gebeten, mir das Gehör zu gewähren, das mir im Beiblatte augenscheinlich verweigert werden soll. Wenigstens hat Herr Max F. Mann weder meinem Verlangen bislang Folge gegeben, noch auch Anfragen beantwortet, was er in bezug auf die geforderte Veröffentlichung zu tun gedenke.

Druckfehlerverzeichnis.

Im Januarheft '25, S. 92, Z. 16, tilge das Komma nach Blute.
S. 93, Z. 2 von unten, lies: vol. XIII statt vol. VIII.
„ 95, Z. 4, füge ein: auf S. 924.
„ 95, Z. 9, lies: *sicque* statt *sique*.
„ 96, Z. 21, lies: würde statt würdc.

Im Maiheft '25 bitte ich um folgende Berichtigungen:
S. 183, Z. 3, setze Anführungsstrich vor *to*.
„ 183, letzte Zeile, lies: *punderngend* und *punderngе*$\overset{n}{\breve{o}}$.
„ 184, Z. 5, lies: *punderng*$\overset{n}{\breve{e}}$*d*.
„ 184, Z. 10, lies: *pundergend*.
„ 186, Z. 24: nach *unionem* füge ein oder *unionis*.
In der Anmerkung, Z. 2, lies: übermittelt.
S. 187, Z. 22, lies: *inelek* statt *lnelek*.
„ 189, Z. 25 und 27, lies: *lege ôn*.
„ 190, Z. 1, lies: *linen* statt *linnen*.
„ 190, Z. 6, lies: *twine-like*.
„ 192, Z. 9, lies: *hup-bân*
-seax

Anglia N. F. XXXVI: S. 382, Z. 24, und S. 383, Z. 6, lies: *qabâla* statt *quabâla*.

Bristol, Conn., den 30. Juli 1925.

Otto B. Schlutter.

JOHN SINCKLO AS ONE OF SHAKESPEARE'S ACTORS.

One of the most distinctively marked of the very minor characters in the plays of Shakespeare is the Apothecary who utters seven lines in the last Act of Romeo and Juliet. The basis for the part exists in Shakespeare's sources for the play. In Painter's Palace of Pleasure we read:[1])

> And amonges others, beholdynge an Apoticarye's shop of lyttle furnyture and lesse store of Boxes and other thinges requisite for that scyence, [Romeo] thought that the verye pouerty of the mayster Apothecarye would make hym wyllingle yeld to that which he pretended to demaunde: and after he had taken hym aside, secretly sayde vnto hym: 'Syr, if you be the Mayster of the House, as I thynk you be, beholde here Fifty Ducates, whych I gyue you to the intent you delyuer me some strong and vyolente Poyson that within a quarter of an houre is able to procure Death vnto hym that shall vse it.' The couetous Apothecarye entysed by gayne, agreed to his request ...

Poverty and covetousness — Painter gives us only these generalities concerning the man; and the same is true of the versified version of Arthur Brooke.[2]) But Shakespeare dwells upon the physique of the Apothecary as affected by his poverty, in a way very unusual with the poet in dealing with his characters.[3]) Says Romeo:

---

[1]) Ed. Jacobs, II, 115. Here as elsewhere I substitute modern *s* for the old long *s*.

[2]) Ed. J. J. Munro, p. 95, lines 2567—76, 2581—84.

[3]) The main exceptions to this statement are the stress laid upon Falstaff's girth and upon the deformities of Richard III and Caliban.



I do remember an Apothecary, —
And hereabouts 'a dwells, — which late I noted
In tatt'red weeds, with overwhelming brows,
Culling of simples; meagre were his looks,
Sharp misery had worn him to the bones.
. . . . about his shelves
A beggarly account of empty boxes,
Green earthen pots, bladders and musty seeds,
Remnants of packthreads and old ashes of roses,
Were thinly scattered to make up a show.
Noting this penury, to myself I said,
"An if a man did need a poison now,
Whose sale is present death in Mantua,
Here lives a caitiff wretch would sell it him."[1]

Romeo calls, and the Apothecary appears.

Come hither, man, I see that thou art poor.
Hold, there is forty ducats. Let me have
A dram of poison . . . . . .[2]

The Apothecary hesitates.

Art thou so bare and full of wretchness,
And fear'st to die? Famine is in thy cheeks,
Need and oppression starveth in thy eyes,
Contempt and beggary hangs upon thy back.[3]

The Apothecary yields with the words:

My poverty, and not my will, consents.[4]

And Romeo, giving him the gold, tells him:

I sell thee poison; thou hast sold me none.
Farewell! Buy food, and get thyself in flesh.[5]

In view of the complete lack of physical detail in the descriptions of Painter and Brooke, this passage suggests a possibility that Shakespeare's characterization was affected by the physique of the actor intended for the rôle. But it is

---

[1]) V, 1, 37—41, 44—52.
[2]) V, 1, 58—60.
[3]) V, 1, 68—71.
[4]) V, 1, 75.
[5]) V, 1, 83—84.

not necessary to go so far.[1]) Our present purpose is served if it be recognized that there was probably in Shakespeare's company one minor actor who better looked the part than any other, and that Shakespeare knew it. Unlike corpulency, age, differences of complexion, and the like, extreme thinness is not easy to simulate artificially. An actor can pad to any extent for the part of Falstaff, but he cannot, at a given performance, remove flesh in order to play the Apothecary. Leanness comes by nature. Even with the facilities for illusion of the modern stage, a casting manager will naturally assign the part to a somewhat thin actor; and this was still more necessary in the time of Shakespeare. Costume can do something, and make-up more, to emphasize slimness; but for purposes of comparison the Elisabethan hose were decidedly revealing, and the fact that the Elizabethan actors gave their public performances under the full light of the afternoon sun, and on a projecting stage that brought them much closer to the audience than is usually the case today, rendered it impossible for them to make the lavish use of cosmetics now customary, and forced them to rely to a greater extent upon realistic methods.[2]) It may consequently be assumed that when Shakespeare wrote the lines above quoted, as a practical actor and playwright he knew exactly where in his company he would find the minor actor with the physique necessary for the part. If, therefore, we can locate in Shakespeare's company of before and after the date of Romeo and Juliet a very subordinate actor notable for his thinness, we may feel reasonably safe in associating him with the part of the Apothecary. This, by a fortunate coincidence, it is possible to do.

---

[1]) I quote from Dr. Neilson's text based upon Q[2] (1599). The pirated Q[1] is quite different throughout the passage, and wholly lacks the first three lines italicized above, while the fourth and fifth read:

And starved Famine dwelleth in thy cheekes,

and the last (line 84) reads:

Goe buy the cloathes, and get thee into flesh.

In view of the difficulty of deciding how much the differences are due to garbling in the pirated copy and how much to revision, it is possible that some of the lines italicized were not in the stage production of 1596.

[2]) Cf. Creizenach, The English Drama in the Age of Shakespeare, 403—4.

In 2 Henry IV, partly written in 1597 and possibly acted during the Christmas festivities at Court at the end of that year,[1]) there occurs a scene in which the thinness of a minor character is referred to in language even more extreme than that employed concerning the Apothecary. In V, iv, a passage introduced to add suspense and additional conclusiveness to Prince Hal's denial of Falstaff in the culminating scene to follow, the two female companions of the fat knight are disposed of. I quote the text of the Folio, with its significantly emphatic capitalization.

Enter Hostesse Quickly, Dol Teare-sheete, and Beadles.

Hostesse. No, thou arrant knaue: I would I might dy, that I might haue thee hang'd: Thou hast drawne my shoulder out of ioynt.

Off. The Constables haue deliuer'd her ouer to mee: and shee shall haue Whipping cheere enough, I warrant her. There hath beene a man or two (lately) kill'd about her.

Dol. Nut-hooke, nut-hooke, you Lye: Come on, Ile tell thee what, thou damn'd Tripe-visag'd Rascall, if the Childe I now go with, do miscarrie, thou had'st better thou had'st strooke thy Mother, thou Paper-fac'd Villaine.

Host. O that Sir Iohn were come, hee would make this a bloody day to some body. But I would the Fruite of her Wombe might miscarry.

Officer. If it do, you shall haue a dozen of Cushions againe, you haue but eleuen now. Come, I charge you both go with me: for the man is dead, that you and Pistoll beate among you.

Dol. Ile tell thee what, thou thin man in a Censor; I will haue you as soundly swindg'd for this, you blew-Bottel'd Rogue: you filthy famish'd Correctioner, if you be not swing'd, Ile forsweare halfe Kirtles.

Off. Come, come, you shee-Knight-arrant, come.

Host. O, that right should thus o'recome might. Wel of sufferance, comes ease.

Dol. Come you Rogue, come:
Bring me to a Iustice.

Host. Yes, come you staru'd Blood-hound.

---

[1]) J. Q. Adams, Life of Shakespeare, 227, 228, n. 1.

Dol. Goodman death, goodman Bones.
Host. Thou Anatomy,[1]) thou.
Dol. Come you thinne Thing:
Come you Rascall.
Off.: Very well. Exeunt.

So the First Folio. The 1600 quarto of the play, however, of which in general the Folio copy is but an amended reprint, contains in this scene a very interesting variant. In place of the Folio's opening stage direction generalizing Beadles, Q reads: Enter Sincklo and three or four Officers. The Speeches assigned in the Folio to Officer are there given to Sincklo, the name being in the first two cases printed out in full, and in the last two abbreviated as Sinck. John Sincklo[2]) or Sincler is well known to have been an actor in the company.

In connection with this passage several points are worth noting.

1. It is not based upon either of Shakespeare's two sources for the play, the old Famous Victories of Henry the Fift of the Queen's Company, or Holinshed's Chronicle. The whole scene, including the emphasis upon the Officer's emaciation, is wholly original with Shakespeare.

2. The quarto assigns one of the speeches of Falstaff (I, II, 137) to Old., i. e., Sir John Oldcastle, the name at first retained from the old Famous Victories for the fat knight, but changed very early in the history of the play, possibly before production and certainly before February 25, 1597/8.[3]) This slip of Oldcastle for Falstaff could not possibly be due to a prompter or compositor, and would hardly have been repeated by a theatrical copyist. The quarto was therefore almost certainly set up from Shakespeare's original manuscript, in which all other corrections of Oldcastle to

[1]) I. e., skeleton.

[2]) I use the Elizabethan spellings Sincklo and Sincler. I know of no Elizabethan authority for spelling his name by either of the forms usually employed in writing of him, Sinklow or Sinkler.

[3]) When Part I was entered in the Stationers' Register as containing among other points of interest, "the conceipted mirthe of Sir John Falstoff". Cf. H. A. Evans in Griggs' facsimile of the 1600 quarto of 2 Henry IV, pp. III—IV.

Falstaff had been made, this abbreviation for the older name being accidentally overlooked.

3. When the name of an actor appears in place of that of a character in a Shakespearean text, it is invariably assumed to be the result of an insertion in the promptbook by a prompter.[1]) But here that explanation will scarcely fit. The impersonator of the First Officer alone is named in the text. Those of all the remaining characters in the play are left to the private knowledge of the manager, the prompter, and the other theatre officials. Why the discrimination? If it were a question of sending a call-boy after Sincklo or of supplying him with a study part, the necessities of the other actors in the play would be generally at least as great as his. He is singled out for some especial reason. The lines and actions assigned him are commonplace enough. But there are few whose physique would fit the epithets "nut-hook", "tripe-visaged", "thin man in a censor", "famished", "starved blood-hound", "Goodman Death", "Goodman Bones", "Anatomy" (the Elisabethan term for "skeleton"), showered upon him by the nimble-tongued women. The author has obviously chosen the actor whose physical appearance would supply a point of attack for the flood of Billingsgate that gives vivacity to the scene. And this is only what might be expected. As the playwright of a stock company, Shakespeare's first duty would be to familiarize himself with the special abilities, aptitudes, and peculiarities of the various members of the company; and further, as actor he was rehearsing and acting with them daily. It was therefore not only his professional duty, it was inevitable, that he should mentally cast his parts as he wrote; and it was natural that in a special case he should note the name of a given subordinate actor[2]) in his copy. And why should he not? Studying Shakespeare from the book rather than from the stage, as in general we necessarily do, and usually from highly edited copies, despite our knowledge of the facts we unconsciously take the mental attitude of expecting literary copy from him, and are tempted to ascribe to prompter or copyists any deviations in it from generalized literary standards. We have constantly

[1]) E. g., Adams, Shakespeare, 137, 222, 519.

[2]) For the principals the organization and traditions of the company would in general settle the matter.

to remind ourselves that Shakespeare, at least in his earlier years, did not expect to see his theatrical copy published; that he never did see one of his original plays in print[1]) until the pirated First Quarto of Romeo and Juliet in 1597 and possibly a similar piracy of Love's Labour's Lost in the same year;[2]) that it was not to his interest as actor and shareholder that they should so appear; and that his manuscript was intended solely for the immediate use of his company and might well include anything that would best serve the purpose in hand, whether this was what the literary punctiliousness of a modern editor would incorporate in it or not. And there is no other passage in the thirty-seven plays that, so clearly as this in 2 Henry IV, is a case of Shakespeare's selecting a given actor and then writing the passage with full utilization of the opportunities that the physique of that actor gave him.

Concerning Sincklo we have an amount of other information that is unusual, considering his very subordinate position. He is mentioned (under the name John Sincler) as one of Strange's Men in the stage "plot" of Four Plays in One (2 Seven Deadly Sins) preserved among the memorials of Edward Alleyn in Dulwich College Library.[3]) Sincklo was therefore a member of the company on March 6, 1591—2,[4]) immediately after its reorganization under the leadership of Alleyn.

Four Plays in One, according to the "plot", consisted of an Induction in which the central figures are Henry VI and the poet Lydgate, and three following sections in which

---

[1]) His revision of the old Titus Andronicus had apparently been sold to the printer by Sussex' Men during a period of misfortune in the spring of 1594. See the outcoming study of the Comedy of Errors by the present writer.

[2]) See Adams, Shakespeare, 221, 516—7.

[3]) Henslowe Papers, ed. Greg, 130—32.

[4]) On this date the play failed on its first performance by Strange's Men. As they did not repeat it in London while Alleyn was with them (Henslowe's Diary, ed. Greg, I, 13—17), and as in their performances in the country, only a few to each town, they would naturally employ a repertory only of those stronger plays that were best known and that they therefore kept constantly in rehearsal, this "plot" must give the composition of the company at that sole performance.

the sins of Envy, Sloth, and Lust, are respectively illustrated by the stories of Gorboduc and his sons, Sardanapalus, and Tereus and Philomela. In the Induction Sincklo acted the part of a "Keeper" or jailer to Henry VI; in one of the seven scenes devoted to the Gorboduc story he appeared as "a soldier"; in three of the seven scenes concerning Sardanapalus he was one of three "captains marching"; and in one of them he also doubled as one of three "musicians"; in the first of the three Tereus scenes he had a very minor part, the exact nature of which appears lost through the imperfection of the manuscript;[1]) in the conclusion to the Induction he was once more the "warder" to Henry VI. As well as we can judge from the "plot", probably only the rôle first and last mentioned was a speaking part; the others appearing to be generally mere background.

Sincklo also had a small part in 3 Henry VI as revised by Shakespeare in 1592 or 1593 from The True Tragedie of Richard Duke of Yorke. In III, I, of the revised play the opening stage direction reads in the Folio, Enter Sinklo, and Humphrey, with Crosse-bowes in their hands. They overhear a long soliloquy by King Henry as he steals back home-sick from his flight into Scotland, and finally seize him and lead him away for delivery to the officers of the triumphant Edward IV. As "Humphrey" here, and "Gabriel" mentioned in a similarly subordinate capacity at I, II, 48, of the same play, are generally identified with Humphrey Jeffes and Gabriel Spenser of Pembroke's company, and for a number of other reasons, discussion of which would lead us too far afield from our present purpose,[2]) it is probable that Sincklo was then a member of that organization.

This scene has its basis in the True Tragedie (quarto of 1595) in a scene of 41 lines in which one of two "Keepers" (the second apparently remaining silent) similarly listens to

---

[1]) Murray (English Dramatic Companies, I, 79) tabulates Sincklo as playing a part named Julio, and owing to a kind of double entry in the preceding part of the line this may be correct; but it necessitates Robert Pallen's playing the important female rôle of Philomela, although throughout the rest of the play he impersonated men.

[2]) This is one of the crucial passages connecting the younger Shakespeare with Pembroke's Men. See the outcoming studies of 1 Henry VI and the Comedy of Errors by the present writer.

and arrests Henry. Shakespeare expanded the scene to 101 lines, retaining 26 of the original lines in practically the same form, rewriting and occasionally condensing 18 others, and interpolating 63. In the course of the rewriting he expanded and intellectualized Henry's speeches, brought both Keepers into the dialogue, and introduced a slight dramatic conflict between them, one (Sincklo) tending to hold the other (Humphrey) back and finally himself decisively making the arrest. Shakespeare also greatly improved the effectiveness of the rhetoric and mended the faulty metre. Over three-fifths of the scene is new and the remainder largely remodeled.

In this passage is indubitable evidence that the names of the actors were incorporated in the text, not by "a happy printer's blunder"[1]) in setting up a mere prompter's insertion, but by Shakespeare himself. a) In addition to the opening stage direction, during the course of the scene the names of Sincklo and Humphrey, in full or abbreviated, are used before speeches eight times each. Granted that the prompter might have noted them once in his copy, it is very unlikely that he would have replaced 1 Keeper and 2 Keeper, or their equivalent, with actors' names eighteen times in one brief scene. Once each would have been quite sufficient to indicate the actors' parts that were to be prepared. b) The fourth speech, of one line, is assigned to Sincklo, as well as the third of seven lines, thus making him answer himself. This is not the work of a prompter rapidly running down the page to make single-word additions, but of the author who, composing the scene-opening (almost wholly new), in the course of the fairly long third speech has forgotten which of the hitherto rather undifferentiated Keepers he has given it to. c) Throughout the scene in the True Tragedie the dialogue is between Keeper and Hen[ry]. In the early part of Shakespeare's scene the abbreviation before the King's speeches is similarly Hen., but half way through, when a rapid interchange begins between him and Humphrey, danger of confusing the abbreviations Hen. and Hum. has led to the use of King from that point down to the end of the scene. This is a shift that would occur only in the course of composition by the

---

[1]) As says Mr. Appleton Morgan in 3 Henry VI, Bankside ed., p. x.

author. If a prompter had been skimming the scene to divide speeches of 1 and 2 Keeper between two subordinate actors, he would not have felt any necessity for making a change in his copy in the abbreviation employed for the central character. The combined evidence of these three facts seems conclusive. The printer merely set up what Shakespeare himself had written.

Sincklo's connection with Pembroke's Men cannot have been of long duration, for they fell into financial difficulties in August and September, 1593, and were compelled to pawn their theatrical wardrobe, and later to sell their plays and disband.[1]) Sincklo then probably rejoined Strange's Men, for we again catch sight of him there in connection with the Taming of the Shrew about 1597, and in a very curious way. In the Induction to that play the Lord who is planning to trick drunken Christopher Sly into the belief that he likewise is a Lord, is visited by a group of traveling players seeking an engagement. In the Folio, the only basic text of the play, the scene runs as follows:[2])

Lord. Do you intend to stay with me to night?

2. Player. So please your Lordshippe to accept our dutie.

Lord. With all my heart. This fellow I remember,
Since once he plaide a Farmers eldest sonne,
'Twas where you woo'd the Gentlewoman so well:
I haue forgot your name: but sure that part
Was aptly fitted, and naturally perform'd.

Sincklo. I thinke 'twas Soto that your honor meanes.

Lord. 'Tis verie true, thou didst it excellent:
Well you are come to me in happie time,
The rather for I haue some sport in hand,
Wherein your cunning can assist me much.
There is a Lord will heare you play to night;
But I am doubtfull of your modesties,
Least (ouer-eying of his odde behauiour,
For yet his honor neuer heard a play)
You breake into some merrie passion,

[1]) Murray, op. cit., I, 67.
[2]) Induction, lines 81—101.

And so offend him: for I tell you sirs,
If you should smile, he growes impatient.

Plai. Feare not my Lord, we can contain our selues,
Were he the veriest anticke in the world.

Note that the first and third responses from the strollers come merely from 2 Player and Plai[er]; but the one highly individualized case in which a member of the troop is picked out for especial commendation in connection with a described scene in a play and a named part, is assigned specifically to the actor Sincklo for answer. Once more there is no reason for assuming that the name of Sincklo was inserted here by the prompter as an interpolation in Shakespeare's text, for the prompter would have no more reason to do so for the second of the individual players' speeches than for the first and third, which are obviously spoken by another or others. The speech of the Lord and the reply of Sincklo have no basis whatever in the similar scene in the older Taming of a Shrew upon which Shakespeare's play is founded; and yet in Shakespeare's play they serve no dramatic function. Extraordinary as the case would be, this needless passage with its emphasis on part, scene, and actor, seems quite pointless unless it is a reference by Shakespeare to an actual part in an actual play once taken by Sincklo — though why he, a subordinate actor, should be thus picked out for public compliment it is difficult to see. As this wooing scene is the only hint of such romance that appears in any of Sincklo's parts, it might be that the reference was recognition given him for a scene out of his usual line in which he had shown unexpected competence, mentioned in good-natured compensation for the fact that no other play giving him a similar opportunity had since been produced. Evidently there is back of the matter some company history with which we are not acquainted. If something of this kind is not the raison d'être of the passage, what reason can be suggested?

One other reference enables us to connect Sincklo with Shakespeare's company as late as the year 1604.[1]) John

---

[1]) John Lowin, who appears under his own name in the Induction, was acting at the Rose as one of Worcester's Men from August 17, 1602, probably until March 16, 1603. He is first heard of in connection with



Marston's play, The Malcontent, produced by the Children of the Chapel about 1600, was appropriated by the Strange-Chamberlain Men in reprisal for the children's having similarly appropriated their Spanish Tragedy. For the Chamberlain Company's production of The Malcontent John Webster wrote a special Induction to the play, in which Burbage, accompanied by the actors Condell and Lowin, all three appearing in propria persona, defends the play, and the company's action with regard to it, against the criticism of two town "gulls" impersonated, according to stage directions and speech headings, by W[illiam] Sly and Sincklo. This scene is our only indication — and a somewhat surprising one — that Sincklo could play character comedy. His part, of the type of Sir Andrew Aguecheek, contains thirty-two prose lines, though considerably subordinated to the similar rôle of Sly. The latter introduces Sincklo to Burbage as "Master Doomsday's son, the usurer", a phrase with a distinct suggestion of the macabre, and in the light of the passage in 2 Henry IV we can perhaps visualize more vividly the grotesqueness of the picture in —

Sly. O, cousin, come, you shall sit between my legs here.

Sincklo. No, indeed, cousin; the audience then will take me for a viol-de-gambo, and think that you play upon me.

Sly. Nay, rather that I work upon you, coz.

The young Webster was far the inferior of Shakespeare both in experience and in detailed knowledge of the powers of the company, but as the scene was published, with Sincklo's name included, in 1604, when the company was at the height of its reputation, doubtless Sincklo had met the histrionic demands of the part creditably.

At all events, we have our subordinate actor — one not mentioned in the formal lists of the principal actors in the

---

the Strange-Chamberlain-King company when he appeared in Jonson's Sejanus (see list in Jonson's Folio of 1616), which failed with the King's Men in May, 1603. As the London theatres were closed on account of the plague from May 26, 1603, until April 9, 1604, there would be almost no opportunity for their production of The Malcontent until the latter year. Further, the two quartos of The Malcontent, the first representing the Children's version and the second including additions and the Globe Induction, were successively issued in 1604.



company prefixed to Jonson's Every Man in his Humour (1598) or Sejanus (1603), or in the royal Patent of 1603 or the Folio of 1623, and so unimportant that almost invariably the rôles thus specifically assigned to him are for one brief scene only. Nevertheless we know that he was a member of the Strange-Chamberlain-King's company in 1592, in 1597 (the latter the year after the probable date of composition of Romeo and Juliet), and as late as 1604. We know that there is a strongly marked case at hand in which apparently his thinness especially fitted him for the assigned part, and in which the evidence seems not susceptible of any other reasonable explanation than that Shakespeare himself cast him and built the scene around his physical peculiarity. We know that in all recorded cases he was cast for low class or lower middle class rôles — keeper, soldier, captain, musician, beadle, huntsman, actor, citizen gull, and (if he was Soto) farmer's son, and that in two cases out of the nine the required action was to seize a prisoner and in a third to guard one, which facts suggest a certain hardness of feature. In the light of the entry in Four Plays in One he may also have been a practical musician. Shakespeare specifies him by name in the text for small rôles in three different plays, a statement that cannot be made of any other member of the company.[1]) Yet he seems in general to have been an actor of no great power, not rising high in the company throughout his connection with it, and used as a rule for supernumerary work or where (as in some modern companies a dwarf) his physique rendered him useful for a certain brief effect. It is very probable that the "famished" "Goodman Bones", the "Anatomy", of 2 Henry IV was for identical reasons cast for Romeo's poor Apothecary with his "overwhelming brows", of whom it was true that

> Sharp misery had worn him to the bones . . .
> . . . . Famine is in thy cheeks,
> Need and oppression starveth in thy eyes;

---

[1]) The names of other members of the company appear as follows: Kempe in Romeo and Juliet Q[2] and Much Ado Q-F; Cowley in Much Ado Q-F; Jack Wilson in Much Ado F; Tawyer in A Midsummer-night's Dream F; "Nicke" [Tooley?] and one "Fel." in the Shrew F; and Spenser (?) and Jeffes (?) in 3 Henry VI F, as above indicated.



and to whom Romeo's last words are, "Go, get thyself in flesh".

We may venture a further suggestion. In A Midsummer-night's Dream there appears among Bottom's crew of "rude mechanicals" one whose name indicates the same physical peculiarities as in the case of the Apothecary, namely, Starveling the Tailor. This play, usually assigned to 1594 or early 1595, dates about a year after Sincklo would naturally have rejoined Strange's Men following the failure of the Pembroke company, and an entire decade before the time of the most important rôle we know to have been entrusted to Sinckio, that in the Induction to the Malcontent. If Sincklo did act Starveling, as it is logical to believe he did, it is interesting to watch Shakespeare deal with a problem of casting. All the early references to Sincklo indicate that he was viewed as an actor of serious, and frequently grim, parts only; and even in the single reference to him as a comedian he is playing "Master Doomsday's son". This helps to explain why Starveling, although one of the "Clowns", is given less dialogue than any of the others and has fewer demands made upon him for humorous acting. In the three scenes in which Starveling appears with Bottom and his fellows prior to the Pyramus-and-Thisbe burlesque, he has in all only four brief speeches aggregating thirty-two words, and generally expressive of anxiety. He is not one of those who in III, i, re-enter to the transformed Bottom and then make a second frightened exit. In the burlesque, too, his part is the briefest of the six, that of Moonshine, whose function is simply to hold the "moon" as farcical background while Pyramus and Thisbe convulse the audience. He is togged out with lantern and thornbush, and leads a dog; and his single speech in the part he begins twice and finally, nonplussed by the interruptions of the courtier audience, reduces to a bald statement of fact in four brief phrases of prose. The humor of the part lies, so far as can be detected from the text, almost entirely in the absurdity of the situation and in the costume and properties, and makes so little demand upon the actor as comedian that if performed with a stolidly funereal face it would be so much the more ludicrous. The entire situation strongly suggests that Shakespeare, employing six clowns, a larger comic group than usual,

was obliged to impress into service a serious supernumerary and to cover his deficiencies by keeping him in the background, creating for him a skilful camouflage of costume and properties, and giving him for accompaniment the antics of a trained dog.

Of course, the mere hypothetical identification of the original actor of minor "bits", even in Romeo and Juliet and A Midsummernight's Dream, is in itself of comparatively small importance. But it is of importance that we should collect all possible information concerning the membership and organization of Shakespeare's company and the personalities of the individuals in it; and especially that we should overlook no passage throwing light upon the methods of the master in utilizing the tools at hand, as a practical dramatist making the most of their respective strengths and minimizing the effects of their various weaknesses. And it is notably worth while to review passages such as those in 2 Henry IV, 3 Henry VI, and The Taming of the Shrew, which have generally been considered to contain additions by a second hand, but which a more critical examination shows to be very curiously and unexpectedly at one in their evidence[1]) that their respective manuscripts had not been tampered with, but afford trustworthy bases that enable us to penetrate a little more deeply into the relations between Shakespeare's theatrical environment and his art.

---

[1]) For corroborative evidence based upon an examination of other similar cases see A. Gaw, Actor's Names in Basic Shakesperean Texts, in Publications of the Modern Language Association of America, XI, 530—550.

Allison Gaw,
Head of the Department of English
University of Southern California.

Los Angeles, California.



DER WERDEGANG VON JOHN GALSWORTHYS WELT- UND KUNSTANSCHAUUNG.

(Fortsetzung.)

§ 50. The Workers.

Die zweite Skizze, "The Workers", ist wieder ein Bild sozialen Elends. Das Milieu von Taglöhnern, die Gespräche über ihre Arbeit, Ausbesserung schadhafter Hosen, die Exponierung der einzigen zwei Personen, all das bildet den Inhalt dieser Skizze, deren Idee wir wieder die soziale Frage nennen können. Die Charaktere sind einfache, schlichte, arme Menschen, Arbeitstiere, nicht sich beklagend, nicht rebellisch, sondern mehr von der Art des "Beast of Burden". Die Skizze wirkt einmal durch ihre schlichte, nüchterne Sachlichkeit, wie z. B. die Berechnung der Einnahmen und Ausgaben. Dann aber auch durch eine Vergeistigung der Gegenstände. Diese erscheinen nicht nur als leblose Dinge, sondern für den, der in Liebe an ihnen arbeitet, sein ganzes Leben mit ihnen zu tun hat, für den, der sie studiert und erkennt, erscheinen sie beseelt. Das ist in unserer Skizze mit den Hosen der Fall M. 132; ein andermal in "Quality" mit Stiefeln (vgl. Inn 73). Hierher gehört auch die Symbolik der Röstgabel, die, ins Dämonische personifiziert, über dem Schauplatz unserer Skizze hängt.

33. Hooked to the wall with its prongs turned upwards, it was like the black shrivelled husk of an arm and hand, asking for more with its spidery fingers ... 137 In that motionless and soundless twilight the toasting fork on the wall alone seemed to be alive with its thin tortured prongs asking for that for which those two had never asked.

Diese Belebung des Leblosen ist für G. nichts Seltenes. Für den Dichter der Pflanzen ist es nur ein Schritt. Auch die

Tierliebe kommt wieder zur Geltung in der Episode mit der Katze (135). Auch ein Tiervergleich findet sich wieder 133/4: In his aged and unbuttoned suit of grey with his head held rather to one side, he looked like a parrot, a bird clinging to its perch with one grey leg shortened and crumpled against the other. Auf ein Moment möchte ich noch hinweisen, weil es fürderhin eine ziemliche Rolle bei G. spielt: ein kleiner Einzelzug symbolisiert, oder vielleicht besser, kondensiert eine ganze Handlung, oft eine Reihe von Jahren voll Ereignissen in sich. Aus einem Blick, einem Lachen, einer Geste, sieht, hört, liest uns G. die ganze Geschichte der betreffenden Person heraus. Ich werde § 58 gelegentlich hierher gehöriger Beispiele aus "Fraternity" noch auf diese Eigentümlichkeit G.'s zu sprechen kommen; hier sei nur die Stelle aus unserer Skizze notiert:

135 there passed between his whitish eyes and the grey eyes of his wife one of those looks which people who have long lived together give each other. It had no obvious gleam of affection, but just the matter-of-fact mutual faith of two creatures who from year's end to year's end can never be out of arm's length of one another.

§ 51. A Parting.

Die folgende Skizze "A Parting" ist ein Stimmungsbild. Der Dichter sieht an einem Herbstabend in Kensington-Gardens ein Liebespaar voneinander Abschied nehmen. Das ist die ganze Handlung. Aber wiederum wird sie dem Dichter zum Symbol einer Idee: der Harmonie von Mensch und Natur. Die zwei handelnden Personen sind höchst einfache Charaktere: der Mann — businesstype; das Mädchen — Gouvernante, Ausländerin. Wie in "A Meeting" wird auch hier auf die Ohnmacht der Worte angespielt gegenüber der Wucht der Gefühle (152). Der Dialog ist auf das dürftigste beschränkt und wirkt daher doppelt eindringlich: 152. Neben die Körperbeschreibung (153) tritt bedeutsam die Natur- und Stimmungsmalerei, die einerseits sinnlich-anschaulich ist und auf alle Sinne (Auge, Nase, Ohr) wirkt, andererseits vergeistigt, d. h. oft symbolisch wirkt, z. B. 154:

they, thus clinging together in their love and in the presence of its death, were symbolic of that autumn day, touched with mortality when all things seemed to love and yet lose love and pass out into nothingness.

§ 52. The Lime-tree.

Es folgt das lyrisch-philosophische Stimmungsbild "The Lime-tree". G. bedient sich der Traumeinkleidung. Der Rahmen ist rein impressionistisch. Eine Heimatlandschaft im Juli wird geschildert, vor allem ein Lindenbaum. Für Auge und Nase wird viel geboten. Alsbald nimmt die Skizze aber einen rein impressionistischen Charakter an. Im nun folgenden Traum offenbart sich die Seele des Baumes in Gestalt eines Weibes. Blumen und Tiere (Kuckuck, Biene) stehen seinem Geheimnis näher, ja sind in unmittelbarer Berührung mit der schönen Frauengestalt, während der Mensch durch einen Graben von ihr getrennt ist. In dieser Symbolik erkenne ich wieder G.'s Anschauung über den Menschen, der für ihn durchaus nicht die Krone der Schöpfung ist, sondern nur auch ein Geschöpf wie Tiere und Pflanzen, ja sogar noch hilfloser und unharmonischer als diese. Der Mensch — trotz seiner Intelligenz — ist vom Welträtsel, von der Natur weiter entfernt als Tiere und Pflanzen (Kuckuck, Biene). Bäume und Tiere aber und wenige Menschen, vor allem Künstlernaturen, die kraft ihres Humors die Harmonie in allem sehen, sind harmonische Wesen und als solche Ebenbilder Gottes und des Universums (vgl. A Dream § 85).

Als Bildkünstler konnten wir G. schon seit "Bel Colore", "The Runagates" usw. verfolgen. Immer gab er den Eindruck eines Weltausschnittes aufs Auge (daneben auf Nase und Ohr) wieder. Dazu konnten wir oft genug G.'s Neigung zum Symbolischen erkennen, sein Suchen, hinter dem Äufseren, Sinnlichen, Zufälligen das Innere, Typische, Ideelle zu finden. In vorliegender Skizze geht nun G. den umgekehrten Weg, indem er an die orientalische Kunsttheorie des Expressionismus anknüpft (M. 161). Er geht nicht vom Eindruck aus, sondern von der Idee, dem inneren Erlebnis, mufs aber dieselbe materialisieren (vgl. sein Gedicht "The Cup" § 86) oder personifizieren, damit sie poetisch wirksam wird. Hierfür ist die Traumeinkleidung sein beliebtestes Mittel (vgl. Magpie over the Hill § 91, The Little Dream § 80). So gelangt G. zum expressionistischen Essay (vgl. Zusammenfassung unter § 114).

§ 53. The Neighbours.

"The Neighbours" ist eine Novelle der Reihe von "A Miller of Dee", mit dem der Stoff eine gewisse Ähnlichkeit hat. Ein Mann tötet seine Frau und seinen Nachbar aus Eifersucht. Dieser etwas krasse Stoff wird mit erstaunlicher Kühle, Objektivität und Ruhe behandelt. Alle erworbenen Mittel seiner Kunst bringt G. zur Geltung. Musterbeispielmäfsig exakt geht die Exposition vor sich: G. führt uns zuerst die Landschaft vor, M. 168/9; dann die zwei benachbarten Hütten; dann die beiden Ehepaare, Schritt für Schritt, eins nach dem andern: Sandford 170, Mrs. Sandford 171, Leman 172, Mrs. Leman 173. Ein geradezu schulmäfsiges Vorgehen. Die Exposition selbst ist durch Körperbeschreibung und Abstammung gegeben. Letztere, hier als Rassenexposition (entsprechend der Stammbaumexposition seiner Romane) wohl ein Ausflufs der sachlichen Gewissenhaftigkeit, die alles bis zu seinen letzten Quellen und Ursachen verfolgt. Dieses Rückblicken auf Ahnen und Rasse ist für G.'s Personenpsychologie bereits unentbehrlich. Die Exposition macht mehr als die Hälfte der Novelle aus. Wir sehen wieder: die Menschen sind G. die Hauptsache. Das Ereignis selbst macht nur einen ganz winzigen Teil der Novelle aus: 175. Mit einer für den reifen G. bezeichnenden Scheu und Schamhaftigkeit gleitet er über das Ereignis selbst hinweg, sagt sich das unbedingt Nötige mit einer reporterähnlichen Sachlichkeit und Trockenheit vom Herzen. Vom Totschlag selbst spricht er nicht direkt, sondern indirekt, d. h. er bedient sich dabei zweier Mittel:

1. der Natursymbolik. G. schildert statt des Mordes die gleichzeitig vorhandene Naturstimmung in der schwülen, sinnverwirrenden Nacht 174/5. (Eine Parallele dazu hatten wir schon in MoP. I, 237 f.; das schönste Beispiel hierfür ist aber wohl die Liebesnacht in "The Dark Flower" Kap. II, 20.) Es ist ein überaus künstlerischer Griff, indem G. dadurch den sensationellen Charakter eines Ereignisses abdämpft und zu einem Teil des Naturganzen macht. Er weist gleichsam auf die Natur hin: Seht, so ist sie, so treibt's die Natur! Was die Menschen tun, könnt ihr euch nun leicht denken, das ist nur ein Ausflufs ihrer Kraft, nichts Aufsergewöhnliches!

2. des Mittels der Rede oder des Monologs, wie ich § 46 ausgeführt habe, das in "A Miller of Dee" und "A Fischer of Men" zuerst wirksam verwendet wurde. G. schildert dabei das Ereignis nicht selbst, sondern durch den (oft schwerfälligen) Mund eines Augenzeugen oder des Täters selbst. Hier in "The Neighbours" bringt G. Lemans Geständnis vor Gericht; da Leman den Mord im Rausch begangen hat, so ermangelt sein Geständnis voller Schärfe und Klarheit. Die Tatsächlichkeit des Ereignisses wird dadurch verschwommen, gedämpft, was G. wohl beabsichtigte. Der Leser kann über einzelne Punkte der Geschichte sich seine eigenen Gedanken machen. Ich fasse zusammen:

I. Inhalt: Eifersuchtsdrama.
II. Idee: Rassenpsychologie, denn nur dadurch wird die Handlung wertvoll.
III. Charaktere: zwei Frauen: die duldende, harte Sandford; die überlegene, sinnliche Leman;
zwei Männer: der ruhige, wuchtige Sandford; der jähe, unruhige Leman.
IV. Mittel: Exposition nach Körperbeschreibung und Rasse. Keuschheit vor Ereignissen. Natursymbolik. Monolog.

§ 54. About Censorship.

Außer den eben behandelten Motley-Essays erscheinen im Jahre 1909 noch drei Essays, „die Literatur betreffend“, die G. später im Sammelband "Inn" herausgab. Einer davon, 'About Censorship", ist eine literarische Satire, die in negativ-ironischer Weise für die Preßfreiheit eintritt. Diese Methode, für etwas zu kämpfen, etwas zu behaupten, indem man das Gegenteil davon vorträgt, verwendet G. des öfteren, z. B. in "Apotheosis", "My Distant Relative" § 75; besonders in Kapitelüberschriften. In unserem Falle nun wirft G., anknüpfend an die Zensur der Theaterstücke, die Frage auf, warum nicht andere Erscheinungen unserer Kultur, wie Bücher im allgemeinen, Kunst, Wissenschaft, Religion, Politik derselben Zensur unterworfen werden. G. geht hier in der Ironie am weitesten. — Wir erhalten aus dem Essay demnach:

I. Inhalt: Über die Zensur der Theaterstücke und die Nichtzensur anderer Kulturfaktoren.

II. Idee: Freiheit, Gleichberechtigung.
III. Methode: negative Ironie.

§ 55. A Novelist's Allegory.

Die anderen beiden Essays sind uns besonders wertvoll, weil sie uns einen Maſsstab für G.'s eigenes Schaffen in die Hand geben. "A Novelist's Allegory" ist wiederum eine literarische Satire. G. bedient sich wieder der Einkleidung in eine Fabel (wie in "Wanted — Schooling", "Preface"): Ein Prinz kommt auf seinem Ritt durch das Land in eine finstere Stadt und beauftragt einen Greis, Cethru, mit einer Laterne dort in der "Via Publica" jede Nacht auf und ab zu gehen, bis zu seinem Tode. Bald aber stöſst der Greis in Ausübung seines Berufes auf Widerstand und Feindschaft, da seine Laterne nicht nur schöne, sondern auch häſsliche Dinge und Szenen beleuchtet. Schlieſslich macht man ihn für die durch seine Laterne beleuchteten Übelstände verantwortlich. Er wird vor Gericht gebracht. Wir hören die Anklagen, wobei die Ironie ziemlich weit geht; aber auch ein Verteidiger kommt zu Wort, und seine wohltönende, ehrlich-begeisterte Rede bildet den Höhepunkt des Essays. Der Verteidiger verhilft Cethru zum Siege und die Skizze schlieſst mit dem bis zum Tode getreuen Laternenträger: der Prinz findet ihn tot auf der Straſse; die Lampe, die noch immer brennt, muſs ein anderer weiter tragen! — Die Fabel ist als solche schon möglich, geschlossen und sinnig. Die allegorische Beziehung auf den Schriftsteller ist aber leicht zu erkennen. G. nennt seinen Essay "Allegorie eines Romanschriftstellers", trotzdem er ja auch in seinen Dramen wie Cethru "this equipoised, indifferent lanthorn" (Inn 186) hochhält. Wir können den Sinn der Fabel getrost auf alle Gattungen G.'scher Werke anwenden, soweit sie nur zur realistischen Gruppe (im Sinne der Vague Toughts on Art, § 78) gehören. — Die Bedeutung unseres Essays liegt vor allem darin: G. spricht hier (besonders in der Rede des Verteidigers) selbst zu uns und verteidigt seinen Beruf den gehässigen Angriffen eines wahrheitsscheuen Publikums gegenüber. G. spricht deutlich seine Kunstanschauung aus: die Heiligkeit der Pflicht, die Daseinsberechtigung, Festlegung der Grenzen des Schriftstelleramtes, das Geständnis und die Rechtfertigung derselben.

Es ist ja sicher, dafs G. lange vor 1909 sich darüber klar war, was das Amt des Schriftstellers ist. Blicken wir auf die Werke der realistischen Gruppe zurück, IPh., MoP., CH., so finden wir darin schon praktische Anwendung der in unserem Essay aufgestellten Forderung: Hineinleuchten in alle möglichen Gesellschaftskreise, aber auch nur ein Hineinleuchten, kein Erzählen, kein Ablenken durch Handlung. Alles, Menschen und Ereignisse, dient nur dieser Beleuchtung, wofür G. in seiner Lichtkegelmethode — wie ich sie in bezug auf diesen Essay nenne — einen adäquaten Ausdruck gefunden hat. In vorliegendem Essay gibt G. uns nun selbst den Mafsstab an die Hand, mit dem wir ihn messen dürfen, sagt uns, was wir von ihm erwarten können, worin er seine Aufgabe sieht: "To walk up and down and hold my lanthorn so that folk can see where they be going" (Inn 173). Die Ergebnisse unseres Essays sind also:

Inhalt: Einsetzung eines Laternenträgers, seine Tätigkeit, gerichtliche Verfolgung, Freisprechung, sein Tod.

Idee: Apologie des Schriftstellers.

Charaktere: der objektive, unbeeinflufste, zähe, starre Greis; der Kläger; der Verteidiger.

Methode: Allegorie, Satire, pathetischer Monolog.

§ 56. Some Platitudes concerning Drama.

Auch mit dem zweiten Literaturessay müssen wir uns eingehender befassen, weil er für G.'s KA. von Wichtigkeit ist. Der Titel "Some Platitudes concerning Drama" ist gewifs zu eng gegriffen. Einmal handelt es sich nicht nur um "Gemeinplätze", sondern um Unterscheidungen und Merkmale, die oft genug vom Herkömmlichen abweichen. Ferner sind dieselben nicht nur "auf das Drama bezüglich", sondern auch auf die Romane und Essays G.s anwendbar. — Im übrigen ist unser Essay eine klare Darstellung von G.'s Auffassung über das Drama: er ist geradezu schulmäfsig gebaut und behandelt Schritt für Schritt die wichtigsten Faktoren des Dramas.

An die Spitze stellt G. die Forderung nach einer überragenden Idee ("spire of meaning"), die moralischer Natur sein mufs. G. unterscheidet aber die dem Leben und den Charakteren innewohnende Moral (wofür er Lear, Macbeth, Hamlet

als Beispiele anführt), von der falschen Konventionalmoral (wie sie im heutigen Drama dargestellt wird). — Hierauf nennt G. drei Wege, die ernste Dramatiker einschlagen können:

a) Darstellung der vom Publikum gewünschten und geglaubten Ansichten (wir wollen es "Konventionsdrama" nennen);

b) Darstellung der vom Dichter gewünschten und geglaubten Ansichten (wir können es "Tendenzdrama" nennen);

c) Darstellung des Lebens und der Charaktere, vorurteilslos, objektiv, ohne Tendenz, aus Liebe und Interesse an den Dingen selber, von hoher Warte aus, mit geduldigem Fleifs' ohne unmittelbaren praktischen Zweck. (Ich will es das „objektive Drama" nennen.) Um diese Gattung, die G. am höchsten stellt, hat er sich selbst bemüht. Er hat sie in allen seinen Stücken angestrebt, in manchen (wie "Strife") auch vollkommen erreicht. — Wieder nennt er Shakespeare als den Meister dieser Gattung, dem er das heutige Drama mit der entstellten Moral gegenüberstellt. Während das Konventionsdrama die Moral unserer Gesellschaft (also eine zeitlich und räumlich beschränkte Moral) vertritt, während das Tendenzdrama uns die vom Dichter gewünschte Moral suggeriert, bringt das objektive Drama die den Dingen und Menschen selbst eingeborene Moral; die innere Notwendigkeit, das Naturgesetz zum Ausdruck. Zur Darstellung einer solchen Moral ist allerdings eine gründliche Vertiefung in die letzten Ursachen der menschlichen Verhältnisse nötig, ein geradezu wissenschaftlicher Ernst, der sich in alle psychologischen und Rassefragen vertieft, ein exaktes Abwägen jedes Für und Wider. G. will mit streng wissenschaftlicher Sachlichkeit zu Werke gehen.

Inn 191: "to the making of good drama as to the practice of every other art, there must be brought an almost passionate love of discipline, a white-heat of self-respect, a desire to make the truest, fairest, best thing in one's power; and that to these must be added an eye that does not flinch. Such qualities alone, will bring to a drama the selfless character which soaks it with inevitability."

Dieses Verlangen nach Zucht und Schulung, diese sich auferlegte Härte, der Ernst, die Gewissenhaftigkeit (alles Forderungen, die G. schon in "Wanted — Schooling" stellte), sind für G.'s Schaffensweise sehr wichtig: sein Leben (Abstammung, Rasse, Spätblüte, vgl. § 120), wie seine Werke bezeugen das.

Im folgenden nennt G. als Vertreter der dritten Gattung: Shakespeare, Ibsen, Euripides, die man häufig „Pessimisten" nenne. G. weist auf die bedenkliche Unterscheidung der Begriffe Pessimist — Optimist hin und verteidigt ersteren als den wahren Künstler und Menschenfreund (191):

the true lover of the human race is surely he who can put up with it in all its forms, in vice as well as in virtue, in defeat no less than in victory; the true seer he who sees not only joy but sorrow, the true painter of human life one who blinks nothing. It may be that he is also, incidentally, its true benefactor.

Gelehrte und Künstler sind die einzigen Unparteiischen im sozialen Leben, oder sollen es wenigstens sein. Das Drama von bleibendem Wert mufs wie die Arbeit dieser beiden sein. Hierauf bespricht G. der Reihe nach die einzelnen Bestandteile des modernen Dramas (nicht nur der dritten Gattung, sondern aller Dramen, um ihre Mängel und guten Eigenschaften darzutun), als da sind:

1. "Plot" (Vorwurf, Inhalt, Stoff), 2. "Action" (Handlung), 3. Charakter (für G. the best plot", sieh daher 1. Plot), 4. "Dialogue" (Dialog), 5. "Flavour" (Duft, Würze, poetische Wirkung).

1. "The Plot" ist der Bau, der sich aus dem Aufeinanderwirken von Temperament und Verhältnissen (Milieu) ergibt. Der Mensch ist der beste Vorwurf, weil er organisch wirkt. Hier ist eine Hauptforderung G.'s: er, der Mensch, der Charakter, diktiert das Stück! — Es ist falsch, die Charaktere einer Handlung aufzuopfern, d. h. die Menschen Dinge tun zu lassen, die ihrem Wesen nicht entsprechen, nur, um eine schöne, spannende Handlung entfalten zu können. Ebenso falsch ist es, Charaktere einer Idee aufzuopfern, d. h. sie Dinge reden zu lassen, die ihrem Wesen nicht entsprechen, nur um die beabsichtigte Idee vorzutragen, die Personen zum Sprachrohr des Dichters zu machen! Der ersteren Gefahr ist G. immer aus dem Wege gegangen. Von der letzteren Gefahr können wir das, zumindest von den IPh., nicht behaupten.

2. Action: Handlung ist für den reifen G. nicht eine abenteuerliche Fabel voll Spannung und Überraschung, sondern nur das folgerichtige Sichauswirken der gegebenen Charaktere. Wie verhält sich dieser nach Zeitalter, Milieu und Rasse genau bestimmte Mensch in einer bestimmten Situation des

Lebens? Die Antwort auf diese Frage bildet für G. die Handlung.

3. Über die Charaktere vgl. oben 1 die Ausführungen über "The Plot". Über das Verhältnis beider zueinander (Character — plot) äufsert sich G. 193 folgendermafsen: The dramatist who hangs his characters to his plot, instead of hanging his plot to his characters, is guilty of cardinal sin.

4. "The Dialogue". Die Schwierigkeit des Dialogs liegt für G. in seiner doppelten Funktion: a) einerseits soll er echter Ausflufs der Charaktere sein, also jeden um seiner selbst willen gesprochenen Satz, jede epigrammatische Eigenart vermeiden; b) andererseits soll er „geistige Handlung" sein, d. h. die Idee des Stückes zum Ausdruck bringen, das Drama, die Handlung fortbewegen, Tempo sein. Er dient also zwei Herren und ist eben wegen dieser doppelten Funktion so schwierig und so selten gut. Zusammenfassend bemerkt G.: der Dichter sei frei in der Konzipierung der Charaktere und Ideen; alles übrige, Führung der Handlung und des Dialogs, ist ein Müssen, eine harte Folge. Darin ist der Dichter gebunden.

5. "Flavour"! G. reiht an die vier genannten technischen Bestandteile eines Dramas noch einen fünften: den Duft, die Würze! Er meint damit das Irrationale, Unmaterielle, weder mathematisch noch kritisch Bestimmbare, des Dichters „Seele" (spirit), wie er es nennt. Unbewufst und unerlernbar, ist es doch unentbehrlich und gerade das, was einem Werke erst den Stempel wahrer Kunst aufprägt. Es ist die Saite, die wir überall mitschwingen hören, der Ton, der — wollen wir ihn in Worte fassen — bei G. Menschenliebe heifst, sowie das ihm eingeborene Empfinden für Humor und Harmonie. G. vergleicht sodann die Dramen mit Bäumen, womit er auf ihre organische (nicht mechanische) Beschaffenheit hinweist.

196: "... in truth, dramas are very like unto trees, springing from seedlings, shaping themselves inevitably in accordance with the laws fast hidden within themselves, drinking sustenance from the earth and air, and in conflixt with the natural forces round them. So they slowly come to full growth, until warped, stunted, or risen to fair and gracious height, they stand open to all the winds. And the trees that spring from each dramatist are of different race; he is the spirit of his own sacred grove, into which no stray tree can by any chance enter."



Hierauf verwirft G. das übliche gegenseitige Gegeneinanderausspielen verschiedener Stile. Doch auf die Form käme es ja nicht an:

197 no matter what its form — it need only be the "real thing", need only have caught some of the precious fluids, revelation, or delight, and imprisoned them within a chalice to which we may put our lips and continually drink.

Zuletzt wendet sich G. zu einem Ausblick auf das moderne englische Drama, das dank eines Einflusses, der auf Russen, Franzosen und Skandinavier (wohl Tolstoi, Gorki, Zola, Maeterlinck, Ibsen, Strindberg) zurückgeht, eben eine Wiedergeburt erfährt. Der Hauptgrund aber hierfür sei "the awakened humanity". G. zieht zwei Wege, die dem modernen Drama offen stehen:

1. Das naturalistische Drama: Was G. hier über die Aufgabe und Technik dieser Gattung sagt, ist eben das, was wir für seine Romane als mafsgebend erkannt haben: die Lichtkegelmethode.

199: ... naturalistic art ... is the art of manipulating a procession of most delicate symbols. Its service is the swaying and focussing of men's feelings and thought in the various departments of human life. It will be like a steady lamp, held up from time to time in whose light things will be seen for a space clearly and in due proportion, freed from the mists of prejudice and partisanship.

Hiermit chrarakterisiert G. seine „Lichtkegelmethode", wie ich sie nannte, selbst als solche.

2. Das symbolisch-lyrische Drama: das auf die Klassiker der Viktorianischen Epoche zurückgeht und zuletzt wieder in Maeterlinck auflebt. In diesem Stil schrieb G. sein "The Little Dream".

Diese beiden Gattungen können nach G. nicht gut kombiniert werden, stehen weit voneinander ab. (Eine Annahme, deren Unrichtigkeit G. Hauptmanns „Hannele" beweist.)

Aus den "Pl." erhalten wir also:

I. Inhalt: Technisches über das Drama.
II. Idee: Kunstästhetik, Exposition des Künstlers.
III. Mittel: Wissenschaftliche, exakte Darstellung; Gleichnis aus der Natur (Bäume 196).

Die Bedeutung der Pl. liegt darin: G. nimmt Stellung zu einer von ihm selbst gepflegten Dichtungsgattung; er

entwickelt eine Theorie, die uns als Mafsstab für sein Schaffen gelten kann. Die "Pl." sind seine eigene künstlerische Exposition, die theoretische Ergänzung zu seinem praktischen Schaffen.

§ 57. Strife.

Die beiden Hauptwerke des Jahres 1909 sind der Roman "Fraternity" und das Drama "Strife". Über den Inhalt und die Komposition von "Strife" vgl. Caro in "Die neueren Sprachen" XXIII/8, S. 481 f. Ich beabsichtige nicht, auf beides hier näher einzugehen, sondern nur die für unsere Aufgabe wichtigen Punkte hervorzuheben.

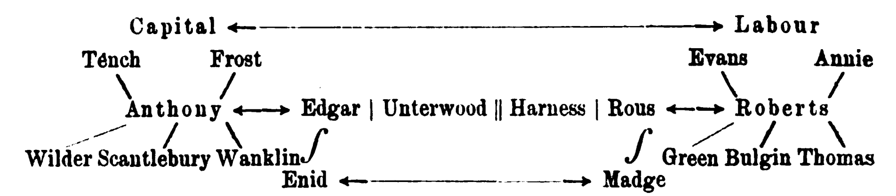
I. Inhalt des Dramas bildet der Streik auf den Trenartha-Blechwerken, sein Verlauf, seine Opfer, sein Ende.

II. Die Idee ist die des Kampfes, im Sinne meiner unten folgenden Ausführungen.

III. Die Charaktere des Stückes setzen sich zusammen aus Aktionären und Arbeitern, sowie deren Frauen. Können wir die Zeichnung dieser Art Menschen im allgemeinen zurückverfolgen über MoP. II. Teil, Kap. V, bis zu "The Silence", so finden wir in den beiden Trägern der Handlung Anthony und Roberts eine Lieblingsfigur G.'s wieder, die in ihren Variationen und Spielarten bald als "A Fisher of Men", bald als Pipin, späterhin als Mr. Stone (Fraternity), Mr. More (The Mob) erscheint; es sind die grofsen Einsamen, die vom Nachgeben, Umdenken nichts wissen wollen, die starr an ihrer Weltanschauung festhalten und lieber zugrunde gehen. Ob diese ihre WA. nun die alte, zu alte und daher ersterbende ist, oder die neue, allzu junge und verfrühte, ist für G. nicht so wichtig, als die Charaktergröfse, das Heroische dabei, sowie, weil sie zum Untergang durch die Majorität verdammt sind —, das Tragische dieser Menschen.

IV. Von den technischen Mitteln kommt besonders in Betracht: Die Handhabung der Massen, ein Mittel, das G. schon seit IPh. verwendet, das hier aber seine höchste Vollendung erreicht. In den beiden Romanen MoP. und CH. war es noch ziemlich willkürlich verwendet, wie man aus dem Stammbaum der Forsytes und der Tischgesellschaft der Pendyce entnehmen kann. Ein ausgedehntes, verflochtenes Geäst. Ein Zirkel, an dem man höchstens eine linke, radikalere und rechte, konservativere

Gruppe unterscheiden konnte. Hier aber im Drama, das gröfsere Kondensierung und Proportionierung erfordert als die Romane, gelingt G. eine Gruppierung der Personen, die von geradezu mathematischer Präzision ist und dabei doch ein überaus natürlich-bewegtes, bunt-lebendiges Bild der Menschen gibt. Die beiden Lager "Capital" und "Labour" scheinen vertreten durch Anthony und Roberts, um die sich die übrigen Personen gemäfs unten stehenden Personenplan scharen, wobei Schlangenlinie verbindende, Doppelpfeile ⟷ antagonistische Funktion hat:



Über den "Strife" ist in mehreren deutschen und englischen Blättern, besonders anläfslich der Aufführung des Werkes kritisch gehandelt worden. Was ich in allen von ihnen vermisse, mir aber für G.'s WA. und KA. am wichtigsten erscheint, will ich hier betont wissen. Ich sehe im "Strife" vielmehr die Parallele zweier Kämpfe. Die meisten Besprechungen sehen in "Strife" nur den Kampf zwischen Labour v. Capital, wobei sie meist auf die Überlebtheit des Stoffes, die Unbegründetheit des Streiks hinweisen. Mir scheint der Kampf zwischen „Capital" und "Labour" mehr der sozialpolitische Hintergrund zu sein für einen anderen, zweiten Kampf, einen ganz unsozialpolitischen oder nur zufällig sozialpolitischen, nämlich für einen Charakter-Kampf. Aber nicht so sehr der Kampf Anthony v. Roberts, sondern Individuum v. Majorität, oder Idealist, Extremist, Held, der für seine Idee alles einsetzt, versus Kompromifsler. In dieser Richtung hin scheint mir die Idee des Stückes vom blofsen Tendenz- oder Streikdrama, wie man es fälschlich bezeichnet hat, zum Drama des Kampfes überhaupt hin vertieft. Daher der typisch-symbolische Titel "Strife". Wir dürfen zur Bestätigung dieser Ansicht G.'s übriges Schaffen znm Vergleich herbeiziehen. Wie oft geschieht es da, dafs ein Ritter, ein Held, ein Sonderling oder Ausnahmemensch, der für seine Anschauung alles einsetzt, der nicht

umdenken, sich nicht „akklimatisieren" kann, der keine Kompromisse kennt und kein Herdenmensch werden kann, eben deshalb zugrunde geht. Dabei ist es für G. gleichgültig, ob dieser Repräsentant einer Idee im Recht oder Unrecht ist, liberal oder konservativ denkt. Man vgl. hierzu "A Knight", Pippin, "A Fisher of Men", Mrs. Dedmond in "The Fugitive", More in "The Mob". Auf den Kampf als solchen kommt es an: der Einzelne gegen die Übermacht.

Der tiefere Sinn unseres Dramas gestaltet sich also folgendermafsen: Jedes Programm, jede Gesellschaft, jede Weltanschauung haben ihren ideellen Gehalt und ihre reale Materialisierung. Letztere bleibt naturgemäfs weit hinter ersterem zurück. Das Leben korrigiert diese Auswüchse der Idealisten auf der einen, der Latenten auf der anderen Seite. (Es ist wie im "Preface" das Verhältnis der Hahnen- und Hennengemüter). Der Held hält zu seiner Idee und verliert dabei den Kontakt mit der Umgebung, die — nüchterner und praktischer — über den Kopf ihres Helden hinweg (in unserem Falle sind es zwei Helden, so wird das Ganze zum Doppelspiel) zum Kompromifs greift. Das ist der Lauf des Lebens: der Durchschnitt siegt und bleibt am Leben; das Heldenhafte, Extreme (ob nun verknöchert konservativ, oder begeistert liberal ist gleichgültig) mufs tragisch enden, wird eliminiert oder geht zugrunde: Pippin vergiftet sich, der "knight" fällt im Duell, "Fisher of Men" bricht zusammen, Mrs. Dedmond vergiftet sich, More (in The Mob) wird erdolcht.

§ 58. Fraternity.

Das andere grofse Werk des Jahres 1909 ist der Roman "Fraternity". Die deutsche Übersetzung von Lise Landau nennt sich „Weltbrüder". Er setzt zunächst einmal das Programm der IPh. fort. Auch hier handelt es sich um Gesellschaftskritik und zwar diesmal um die mittleren und unteren Klassen. Das Thema der Handlung ist wiederum mésalliance: Die Beziehungen des Schriftstellers Hilary zu dem armen Modell. Das Malmotiv aus VR. erscheint hier umgekehrt: dort malt der Eindringling die Kaste, hier malt die Kaste den Eindringling (vgl. Wellwyn in „The Pigeon"). Der Zweck ist immer derselbe, zweierlei Menschengattungen zu-

sammenzubringen. Daraus entwickelt sich nun die Handlung: der steigende Einfluſs des Modellmädchens auf Hilary und seine Familie. Die Steigerung von Hilarys Gefühlen von Wohltätigkeit bis Leidenschaft, die daraus drohende Familienkatastrophe, all das bildet die äuſsere Handlung, die über die 41 Kapitel des Buches ziemlich regelmäſsig verteilt ist, denn die vier Hauptstufen der Handlung Hilary-Modell fallen gerade in die Viertelabschnitte des Buches: Kap. X, XXII, XXIX, XL. Nur die Innenglieder sind ein wenig zueinander gerückt. Parallel zu dieser äuſseren Liebeshandlung läuft eine innere, die die Idee des Werkes bildet: Die Stellungnahme zur sozialen Frage. Dabei gibt G. keine Kritik, kein Programm, keine Lösung, hält sich überhaupt jeder Tendenz fern, sondern zeigt uns nur eine Reihe von Charakteren, die irgendwie zur sozialen Frage Stellung nehmen. Da ist zunächst der extreme theoretische Idealist Mr. Stone, dem Charakter Vigils in CH. verwandt. Mr. Stone ist durchaus nicht als "crank" abzutun, wie er von den Seinen genannt wird, sondern erhebt sich mitunter zu einem von idealer Höhe herabblickenden Prediger eines neuen Menschentums. Ist er wegen seiner Einseitigkeit und Weltfremdheit auch kein Eben- oder Abbild G.'s, so ist er doch oft genug der Verkünder von G.'s Wünschen und Gedanken. Noch mehr mag man bei Stone an den alten Tolstoi oder — am meisten vielleicht — an Eduard Carpenter denken. Stone schreibt an einem Buch über Universal Brotherhood. Sein Auftreten im Roman ist meist nur ein Vorlesen oder Deklamieren (oder Diktieren) aus diesem Buche. Seine Sprache ist schwer, philosophisch, voll Gleichnissen, immer mit "in those days" beginnend, wenn er von unserer Gegenwart spricht. Diese erscheint ihm eben nur als ein Übergangsstadium, eine ungesunde Phase, über die wir einmal lächeln und uns wundern werden, wie wir heute über Mr. Stone lächeln und uns wundern. Von solcher Höhe aus muſs ihm natürlich alles anders erscheinen als uns; er nennt die Erscheinungen und Dinge unseres Lebens mit ganz anderen Namen, er bohrt nach den letzten Ursachen aller sozialen Erscheinungen und predigt reines, geläutertes Menschentum, aufgebaut auf gegenseitige Achtung und Liebe und einem tiefen Naturgefühl. Da wir in Mr. Stones Gedankengängen oft eine Fundgrube für G.'s WA. besitzen, seien die für unsere

Zwecke in Betracht kommenden Stellen im folgenden angeführt:

F. 15/16: To take life was the chief mark of the insensate barbarism still prevailing in those days. It sprang from that most irreligious fetish, the belief in the permanence of the individual ego after death. From the worship of that fetish had come all the sorrows of the human race ... They did not stop to love each other in this life, they were so sure they had all eternity to do it in. The doctrine was an invention to enable men to act like dogs with clear consciences. Love would never come to full fruition till it was destroyed.

27: In those days birds were afraid of men. — The emotion of fear is inseparably connected with a primitive state of fratricidal rivalry.

34: Each of us has a shadow in those places — in those streets.

53: In those days men were absorbed in thinking of their individualities. Their occupations seemed to them important. — There has been no church worth going to since AD. 700.

54: Elm-treas! It is not known when they assumed their present shape. They have one universal soul, they have preserved it from century to century, this is all they live for. In those days when men had no universal conceptions, they would have done well to look at the trees. Instead of fostering a number of little souls on the pabulum of varying theories of future life, they should have been concerned to improve their present shapes, and thus to dignify man's single soul.

80: In the condition of society, dignified in those days with the name of civilisation, the only source of hope was the persistence of the quality of courage. Amongst a thousand nerve-destroying habits, amongst the dram-shops, patent medicines, the undigested chaos of inventions and discoveries, while hundreds were prating in their pulpits of things believed in by a negligible fraction of the population and thousands writing down to-day what nobody would want to read in two days' time; while men shut animals in cages and made bears jig to please their children, and all were striving one against the other; while, in a word, like gnats above a stagnant pool on a summer's evening, man danced up and down without the faintest notion why — in this condition of affairs the quality of courage was alive. It was the only fire within that glommy valley.

82: Man, differentiated from the other apes by his desire to know, was from the first obliged to steel himself against the penalties of knowledge. Like animals subjected to the rigors of an Arctic climate, and putting forth more fur with each reduction in the temperature, man's hide of courage thickened automatically to resist the spear-thrusts dealt him by his own insatiate curiosity. In those days of which we speak, when undigested knowledge, in a great invading horde, had swarmed all his defences, man, suffering from a foul dyspepsia, with a nervous system in the latest stages of exhaustion, and a reeling brain, survived by reason of his power to go on making courage.

116—117 bes.: In social effort, as in the physical processes of Nature there had ever been a single fertilising agent — the mysterious and wonderful



attraction known as Love. To this — that merging of one being in another — had been due all the progressive variance of form, known by man under the name of Life. It was this merger, this mysterious unconscious Love, which was lacking to the windy efforts of those who tried to sail that fleet. They were full of reason, conscience, horror, full of impatience, contempt, revolt; but they did not *love* the masses of their fellow-men. They could not fling themselves into the sea. Their hearts were glowing; but the wind that made them glow was not the salt and universal zephyr: it was the desert wind of scorn. As with the flowering of the aloe-tree — so long awaited, so strange and swift when once it comes — man had yet to wait for his delirious impulse to Universal Brotherhood and the forgetfulness of Self.

194/5: In that slow, incessant change of form to form, called Life, men, made spasmodic by perpetual action, had seized on a certain moment no more intrinsically notable than any other moment and had called it Birth. This habit of honouring one single instant of the universal process to the disadvantage of all the other instants had done more perhaps than anything to obfuscate the crystal clearness of the fundamental flux. As well might such as watch the process of the green, unfolding earth, emerging from the brumous arms of winter, insolate a single day and call it Spring. In the tides of rhythm by which the change of form to form was governed . . . the golden universal haze in which men should have flown like bright wing-beats round the sun gave place to the parasitic halo which every man derived from the glorifying of his own nativity. To this primary mistake could be traced his intensely personal philosophy. Slowly but surely there had dried up in his heart the wish to be his brother.

196: Looking back at those days when the doctrine of evolution had reached its pinnacle, one sees how the human mind, by its habit of continual crystallisations, had destroyed all the meaning of the process. Witness, for example, that sterile phenomenon the pagoda of caste! Like this Chinese building so was Society then formed . . . Men were living there in layers, as divided from each other, class from class.

211: . . . Lambs leap off the ground with all four legs at a time. There is nothing in nature more symptomatic of that principle which should underlie all life. Live in the future; regret nothing; leap; A lamb that has left earth with all four legs at once is the symbol of true life. That she must come down again is but an inevitable accident. In those days men were living on their pasts. They leaped with one, or, at the most, two legs at a time; they never left the ground, or in leaving, they wished to know the reason why. It was this paralysis of the leaping nerve which undermined their progress. Instead of millions of leaping lambs, ignorant of why they leaped, they were a flock of sheep lifting up one leg and asking wether it was or was not worth their while to lift another.

212f.: If Life is not all Spring, it is of no value whatsoever; better to die, and to begin again. Life is a tree putting on a new green gown . . . Life is the cuckoo's song, it is a hill-side bursting into leaf; it is the wind; I feel it in me every day.

222: Everything is for the best. In those days men, possessed by thoughts of individual life, made moan at death, careless of the great truth that the world was one unending song.

229/30: All flowers are one! They have but a single soul. In those days men divided and subdivided them, oblivious of the one pale spirit that underlay those seemingly separate forms.

273f: The sentiment that men call honour is of doubtful value. I have not as yet succeeded in relating it to universal brotherhood. In so far as it consists in fidelity to principle, one might assume it worthy of conjunction. The difficulty arises when we consider the nature of the principle. There is a family of young thrushes in the garden. If one of them finds a worm, I notice that his devotion to that principle of self-preservation which prevails in all low forms of life forbids his sharing it with any of the other little thrushes. — So it is, I fear with "honour". In those days men looked at women like thrushes look on worms ...

241: Words – words they have taken away brotherhood. In those days of words they called it death — pale death — mors pallida. They saw that word like a gigantic granite block suspended over them and slowly coming down. Some, turning up their faces at the sight, trembled painfully, awaiting their obliteration. Others, unable, while they still lived, to face the thought of nothingness, inflated by some spiritual wind, and thinking always of their individual forms, called out unceasingly that those selves of theirs would and must survive this word — that in some fashion, which no man could understand, each self-conscious entity reaccummulated after distribution. Drunk with this thought, these, too, passed away. Some waited for it with grim, dry eyes, remarking that the process was molecular, and thus they also met their so-called death ... In those days no one leaped up to meet pale riding Death; no one saw in her face that she was brotherhood incarnate; no one with a heart as light as gossamer kissed her feet, and, smiling, passed into the Universe.

244/5: I have fancied, that when we pass away from life we may become the wind.

254f: Barbarous habits in those days, such as the custom known as War, were pursued regardless of fraternity. It was as though a herd of horned cattle driven through green pastures to that Gate, where they must meet with certain dissolution, had set about to prematurely gore and disembowl each other, out of a passionate devotion to those individual shapes which they were so soon to lose. So men — tribe against tribe, and country against country — glared across the valleys with their ensanguined eyes; they could not see the moonlit wings or feel the embalming airs of brotherhood.

274: In huge congeries, crowded, devoid of light and air, they were assembled, these bloodless imprints from forms of higher caste. They lay, like the reflection of leaves which, fluttering free in the sweet winds, let fall to the earth wan resemblances. Imponderous, dark ghosts, wandering ones chained to the ground, they had no hope of any Lovely City, nor knew whence they had come. Men cast them on the pavements and

marched on. They did not in Universal Brotherhood clasp their shadows to sleep within their hearts — for the sun was not then at noon, when no man has a shadow.

Ich kehre zu den übrigen Charakteren des Romans zurück. Ein Philosoph ganz anderer Art als Mr. Stone ist Hilary: nicht so einseitig und starr wie jener, verfällt er in das andere Extrem, und wird durch seine Vielseitigkeit, sein Sich-überall-einfühlen-wollen weich und schwankend. Er setzt die Reihe der Sentimentalen Shelton-Vigil fort. Gewiſs trägt er Züge G.'s selbst an sich. Er ist der Kritiker mit dem empfindlichen Herzen, der immer beide Seiten eines Falles sieht und deshalb Zauderer bleibt. Der mehr denkt und empfindet als handelt. Der Hamlet des Romans. Sein Bruder Stephen dagegen ist der amtliche, offizielle, autoritative, korrekte Gesellschaftsmensch. Sein Neffe Martin endlich, der junge Mediziner, betrachtet die soziale Frage vom rein sachlichen Standpunkt aus. Sie ist ihm lediglich eine Frage der Hygiene und Gesetze. War die soziale Frage für die ersten beiden — Mr. Stone und Hilary — mehr Gefühlssache, so ist sie für die beiden letzten — Stephen und Martin — reine Verstandessache. Zu diesen Vieren tritt als Fünfter Mr. Purcey, für den es eine soziale Frage überhaupt nicht gibt.

Neben den Männern stehen die Frauengestalten: Cecilia als zaudernde, unentschlossene, verlegene, immer in Zwiespalt zwischen Kopf und Herz lebende Dame der Gesellschaft, eine Art schwächeren Abbilds zu Hilary. Bianca: die schöne, spontane, liebeshungrige Frau in unglücklicher Ehe, als solche auf Irene (MoP.) zurückgehend. Thyme: stark von Martin beeinfluſst, aber sensitiver. Die charity-Dilettantin, die trotz ihres Mutes und ihrer Selbständigkeit doch ihrer Kaste verfällt. Zu diesem Familienkreis tritt noch Mrs. Smallpeace, die Wohltätigkeitsdame aus Profession. Eine jener von G. oft, besonders in IPh., gezeichneten Menschen, für die die soziale Frage vor allem der Wichtigmacherei und Eitelkeit ihrer eigenen Person dient.

Die genannten Figuren bilden zusammen den Halbkreis der Gesellschaft, die Vertreter der Mittelklasse. Das ist nicht mehr die Welt der Forsytes, der Geldleute, sondern der „gebildeten Stände“. Auch sie sind wohlhabend, aber das Geld ist nicht der Mittelpunkt, um den sich alles dreht.

Geistige Kultur ist ihr Lebensinhalt. Alle haben irgendwie Beziehungen zur Kunst (Bianca), Literatur (Hilary), Philosophie (Stone). Es ist die Welt der Schöngeister. Ihnen steht der Halbkreis der Armen gegenüber, aus denen besonders hervortreten: Creed, der Strafsenphilosoph, als solcher dem Mr. Stone der anderen Gruppe entsprechend. Übrigens eine uns aus IPh. her bekannte „durchgehende" Figur. Mr. und Mrs. Hughes setzen die Reihe der Jones (vgl. SB.) fort. Das Modell, der Eindringling des Werkes, ist das sinnlich-naive, arme Mädchen, vom Schlage der G.'schen Blumenmädchen, eine Lieblingsfigur des Dichters. (Vgl. Once More, Mrs. Megan in The Pigeon.)

Zur Beleuchtung der technischen Mittel und Methoden will ich nun den Anfang des Werkes, Kap. I, schrittweise behandeln. Zunächst der Titel! Er ist 1. ironisch: mit Rücksicht auf die durch die äufsere Handlung erwiesene Tatsache, dafs zwischen den Klassen keine Verbrüderung herrscht. Vgl. die grimme Ironie der Schlufsszene 349/50 und die Stelle 142 f.)

> They knew that these people lived because they saw them, but they did not feel it — with such extraordinary care had the web of social life been spun. They were, and were bound to be, as utterly divorced from understanding of, or faith in, all that shadowy life, as those "shadows" in their by-streets were from knowledge or belief that gentlefolk existed except in so far as they had money for them ... The reason, the long reason, extending back through generations, was so plain, so very simple, that it was never mentioned — in their heart of hearts, where there was no room for cant, they knew it to be just a little matter of the senses. They knew that, whatever they might say, whatever money they might give, or time devote, their hearts could never open, unless — unless they closed their ears, and eyes, and noses. This little fact, more potent than all the teaching of philosophers, than every Act of Parliament, and all the sermons ever preached, reigned paramount, supreme. It divided class from class, man from his shadow — as the Great Underlying Law had set dark apart from light.

Diese Stelle, die für uns den Kern und die eigentliche Erkenntnis des Buches bedeutet, läfst den Titel in einem seltsam ironischen Licht erscheinen. Wir können ihn aber auch 2. symbolisch nehmen: Hinter den Ereignissen können wir eine höhere Einheit ahnen. Sie offenbart sich, sobald wir von dem durch unsere Zivilisation geschaffenen Zustande absehen (vgl. Stones Philosophie). Im letzten Grunde sind ja doch alle Menschen „Brüder", d. h. gleiche Wellen im grofsen

21*

Meer, Staubkörner im Winde. Dem Titel folgt ein Motto: G. gibt seinen Werken gern ein Motto mit. Meist aus den Klassikern. Es wirkt teils satirisch, teils kondensiert es den Grundgedanken; vgl. The Patrician. Das Motto zu F. von Euripides-Murray ist eine Frage, wie das ganze Werk. Sind wir nun Brüder oder nicht? Mr. Stone glaubt daran. Die Natur bejaht es. Die Menschen aber beweisen das Gegenteil. "Strife oder Fraternity", eine ewige Frage, solange es Menschen gibt, für Philosophen und Dichter wie G. ebenso lockend.

Über den Titel des I. Kapitels siehe unten. G. liebt es, uns gleich zu Beginn auf sicheren Boden zu stellen. Zeit, Ort, Milieu werden wie in allen seinen grofsen Romanen zu allererst genau mitgeteilt. An den Eingang des CH. stellte G. die Abbreviatur und symbolische Antizipation des Herrschaftskutschers. Im MoP. hatte das Baumgleichnis zu Beginn ähnliche Funktionen. Ebenso das allegorische Vorwort der IPh. und der Rahmen in The Silence. Alle hatten sie dieselbe Funktion: den tiefern Sinn der nun folgenden Ereignisse vorwegzunehmen; uns zu mahnen, dafs hinter den zufälligen Erscheinungen des jeweiligen Werkes ein Gröfseres stünde, ein Ewiges. Ebenso hier im F. Seite 9 beginnt G. mit einem symbolischen Gleichnis, zu dem erst der Roman die Deutung bringt: ein Wolkenbild durch weitere Vergleiche aus der Natur (star-flower-insects) noch eindringlicher gemacht. Dieses Wolkenbild hat neben seinem rein bildhaften, koloristischen Wert den symbolischen, indem G. dem wirren Wolkenhaufen einen Mittelpunkt reinen Himmelsblaus gibt, wird er das Abbild der um das Ideal kreisenden Menschen, die einen im Kampfe, die anderen im frohen Spiel. So ist Mr. Stone der ruhige, blaue Mittelpunkt unseres Buches. Doch mehr als dies. So wogt ein ewiger Kampf um ein ewiges mystisches Zentrum: Harmony. Wir erkennen nur den Kampf, die Harmonie ist das Geheimnis. Aber beide sind "infinite". So wird das Ende, das kein Ende ist, schon hier vorgedeutet: durch alle Phasen und Kämpfe der Menschen in unserem Buche wie in der Weltgeschichte, werden diese Gegensätze fortbestehen; es ist das ewige Phänomen, das, von unten gesehen als Kampf, von oben als Harmonie erscheint.

Im zweiten Abschnitt leitet G. von den Wolken zu den Menschen und Tieren über. Charakteristisch für G. ist es,

dafs er letztere nicht übergeht. Doch bleibt er zunächst noch im allgemeinen. Mit dem dritten Abschnitt betreten wir realsten Boden, kommen in medias res. Namen, Körperbeschreibung, Einzelheiten aller Art. Alsbald tritt Cecilia Dallison auf und wird, ehe wir noch ihren Namen wissen, durch ihre Gedanken charakterisiert. 10: I dont know whether I ought to buy it with all this distress about. Ehe sie noch ganz plastisch geworden ist vor unseren Augen, wird sie durch einen kleinen Einzelzug charakterisiert: das unruhige Herumfälteln an ihrem Kostüm (plait). Sofort weitet G. diesen kleinen Einzelzug in das für Cecilia Typische: die Handlung wird Symbol ihres Charakters und darüber hinaus ihres ganzen Typus. Das Fälteln ist Cecilie und Cecilie wiederum ist die Synthese von Wunsch und Furcht, der Menschen die gerne möchten und nicht können. — An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf das schon § 50 bei The Workers betonte Mittel der G.'schen Technik hinweisen, weil es im folgenden eine beträchtliche Rolle spielt: Die expositorische Funktion von Einzelzügen, die Art aus einem Wort, einem Blick, einer Geste oder sonst einem kleinen Symptom die ganze Vorgeschichte oder Charakteristik der betreffenden Person herauszulesen. Ich nenne aus unserem Roman nur folgende Beispiele:

10: Into that little pleat she folded the essence of herself, the wish to have and the fear of having, the wish to be and the fear of being.

43: There was the whole history of their married life in those two smiles ...

52: Suddenly she skipped ... the sight of that skipping was like the rays of a lantern turned on the dark street of another human being's wife. It revealed as in flash (vgl. Lichtkegelmethode) the loneliness of this child.

235/6: Cecilia looked back at him. How wonderful was that look which Stephen did not — perhaps intentionally — see. Mocking, almost hating, and yet thankful to him for having refused to let her be emotional and yield herself up for once to what she felt showing him too how clearly, she saw through his own masculine refusal to be made to feel and how she half admired it — all this was in that look, and more ...

308: "No I'm damned!" In that little sentence lay the whole psychology of his attitude towards this situation and all the difference between two classes of the population.

Ich kehre zum Kapitel I zurück. Mr. Creed tritt auf und wird, ehe wir noch seinen Namen erfahren, nach Körpererscheinung (wobei ein Vergleich aus dem Tierreich vorkommt:

eyes rimmed like a parrot's) und Vorgeschichte (wobei die für G. so charakteristische Personifizierung von Abstrakta vorkommt: Time, Fate, Life) exponiert.

Die folgende Probierszene im Warenhaus bringt die charakteristische Stelle über den Spiegel. 11: Before a long mirror in whose bright pool there yearly bathed hundreds of women bodies divested of skirts and bodices, whose unruffled surface reflected daily a dozen women's souls divested of everything ... Auch hier erkennen wir, wie G. bemüht ist, hinter dem Einzelnen die ganze Flucht des Gleichartigen zu zeigen. Ins rechte Licht aber wird diese Stelle erst durch eine parallele Kontrastszene (Kap. IX) gesetzt, die Probierszene des Modells. Was für Cecilia und ihre Klasse nur ein mechanischer, poesieloser Vorgang ist, wird für das Modell zum herrlichsten Gemütserlebnis.

Der Dialog 11/12, der hier, wie oft im Roman, nur kurz aufzuckt, hat satirische Tendenz. Die nächste Szene führt uns Mrs. Hughes und ihr Kind vor. Ein Hinweis auf ihren Gatten belehrt uns, dafs wir es mit einer Figur der Mrs. Jones-Reihe zu tun haben, dem armen Weib, das unter ihrem brutalen Gatten zu leiden hat. So führt uns schon das erste Kapitel in die zwei Sphären, in denen sich die Handlung abspielen wird. Die Verbindung beider ist wie in SB. hergestellt durch Arbeit, die die Armen im Hause der Reichen leisten. Ehe G. die Strafsenszene verläfst, arbeitet er die Figuren der Armen noch einmal recht plastisch heraus: 13. Im folgenden (14) läfst G. Cecilia eine Ähnlichkeit zwischen Hilary und Hilarys Haus gewahr werden. Ich erkenne hierin G.'s Neigung zu antizipierender Symbolik, wenn er Wohnhaus und Atelier beschreibt und als Symbole der Personen Hilary, Bianca kontrastiert. Nichts ist bei G. zufällig, alles ist Gesetz. Die Personen schaffen ihr Milieu nach sich, und umgekehrt sind die Personen wieder nur Kinder des Milieus. G. ist immer darauf bedacht, solche Zusammenhänge aufzudecken und zu betonen. Alsbald erscheint der Hund (14/15), bei G. bereits stehende Figur, und wird nach Körpererscheinung, Stammbaum und Namen exponiert.

Hier bricht G. ab und zeigt durch Punkte (...) Szenenwechsel an. Zwar wechselten schon im besprochenen Teile mehrfach die Schauplätze, aber wir hatten es doch mit einer

durch Einheit einer kontinuierlichen Zeit und die Einheit der einen Person Cecilia zu einer geschlossenen Einheit zusammengehöriger Szenen zu tun.

Die zweite Szene, ein "day" bei Bianca, gibt zur Gruppentechnik reichlich Gelegenheit. Mr. Stone wird sofort durch Körperbeschreibung (15) und Monolog (15 f.) lebendig. Ebenso Mrs. Smallpeace (16). In ihrem Dialog mit Cecilia (17 f.) werden alle weiteren Hauptfiguren des Romans exponiert. Personenzahl und Verwandtschaftsverhältnisse sind gegenüber MoP. und CH. wesentlich kondensiert, besonders durch die Verschwägerung der Geschwister:

Mr. Stone
Bianca — Hilary / Stephen — Cecilia   * * *
Thyme   Martin

Die Gespräche dienen im weiteren Verlauf der Exposition der Personen, der Lichtkegelmethode, der satirischen Methode und Anschneidung der sozialen Frage. An den Schlufs des ersten Kapitels stellt G. eine Beschreibung des Bildes The Shadow, das auch dem Kapitel den Titel gibt. The Shadow hat eine dreifache Bedeutung: zunächst ist es das blofse Konterfei des armen Modellmädchens, das diesen Titel führt. Hierzu kommt eine doppelte Symbolik: einmal ist es der Schatten, der durch das Modell auf das Familienleben der Hilarys fällt; zweitens der Schatten, der düster in das behagliche Leben der Mittelklassen hineinragt. Aus ersterer Symbolik entwickelt sich die Familienhandlung, die Komödie, wie sie G. nennt (vgl. Titel des V. und XL. Kapitels); aus letzterer entwickelt sich die soziale Frage, zu der alle Stellung nehmen müssen, im Sinne von Stones "Each of us has a shadow in those places" (34), das Drama.

Gerade F. zeigt uns hierin das für G. charakteristische Nebeneinanderlaufen von zwei Linien (was Eckermann für MoP. betonte): einer konkreten, zunächstliegenden Familienhandlung, die aber nur ein Spiegel ist eines gröfseren dahinterstehenden Dramas, wie der Mikrokosmos ein Spiegel des Makrokosmos ist.

Sollten meine Ausführungen und vielen Beispiele unter Idee und Charaktere von F. mehr zur Erkenntnis von G.'s WA. beitragen, so habe ich mit dieser Behandlung des I. Kapitels (pars pro toto) beabsichtigt, einen Beitrag zu G.'s KA. zu

liefern, indem ich jeweils auf die dem Dichter eigentümlichen Kunstmittel hinwies. Es bleibt noch einiges über die beiden Werke des Jahres 1909 gemeinsam zu sagen und so auf ihren inneren Zusammenhang Nachdruck zu legen.

Beide Werke, Strife und F., bedeuten gewiſs einen Gipfel in G.'s Schaffen. Ihr gleichzeitiges Erscheinen spricht für den inneren und künstlerischen Reichtum des G. von 1909. Die Titel dieser gleichzeitigen Werke muten wie ein Widerspruch an, aber nur scheinbar. Beide Werke bringen einen Lebensausschnitt, Schicksale von Menschen verschiedener Klassen unter dem Einfluſs eines bis in die letzten Tiefen leuchtenden Ereignisses: der Streik, das Modell (Lichtkegelmethode). Jeder dieser Ausschnitte wird wieder ins Symboliche geweitet zum Spiegel des Welt- und Menschheitsbildes überhaupt. Die Titel sind eigentlich nur zwei verschiedene Ausdrücke für ein und denselben Begriff, das eine Mal von unten, das andere Mal von oben gesehen. Der eine Ausdruck ist aus dem Wörterbuch Vigils, der andere aus dem Paramours. "Strife" könnte aus ebenso guten Gründen eine "Verbrüderung" genannt werden wie "Fraternity" ein Kampf. In "Strife" ist es ein Kampf zwischen den alleinstehenden Idealisten, Extremisten: Anthony —Roberts, aber zugleich eine Verbrüderung zwischen den Majoritäten. In Umkehrung dazu handelt es sich im F. um einen „Kampf" zwischen den Klassen, und nur alleinstehende Idealisten, Extremisten wie Mr. Stone glauben an die Verbrüderung. Die gemeinsame Tatsache aber ist hier wie dort der Antagonismus unseres sozialen Lebens. — Setzen wir statt des Mikrokosmos den Makrokosmos, statt Fraternity Harmony, so ist der Schritt von G.'s sozialer zur religiösen WA. gemacht. (Vgl. hierzu "The Little Dream" § 80, "A Dream" § 85.)

§ 59. A Portrait.

Das Jahr 1910 bringt fünf Skizzen für A Motley, das im selben Jahre abgeschlossen wird und selbständig erscheint. Ferner sieben Essays für den Sammelband "The Inn of Tranquillity" und das Drama "Justice". Die erste Motley-Skizze heiſst "A Portrait" und schildert uns einen Achtzigjährigen der wohlhabenden, gebildeten middle-class. Doch setzt sie die Reihe der Porträts nicht einfach fort, sondern bildet den Über-

gang vom Schicksalsportrait zum Gewohnheitsporträt, vom Individuum zum Typus. In "Miller of Dee", "Fisher of Men", "Silence" u. a. schildert G. bestimmte Menschen in bestimmten Handlungen. Nun ist in "A Portrait" die Idee und Absicht G.'s durchaus dieselbe: der Mensch ist ihm die Hauptsache, nicht das Ereignis. Aber die Methode ändert er! Er schildert den Charakter nicht, wie er sich in einem bestimmten einmaligen Erlebnis offenbart, sondern summarisch, und er sagt, wie er sich verhält. Alle möglichen Erscheinungen des öffentlichen und privaten Lebens kommen zur Sprache und uns wird gesagt, wie sich unser Charakter in bezug auf sie verhält und immer verhalten hat. Also Zustand, Gewohnheit, — statt Handlung, Erlebnis. Wir sehen, G.'s neues Kunstmittel, das er in "A Commentary" und "Studies of Extravagance" (im Sammelbande "The Little Man and Other Satires") ausgiebig verwendet, ist noch unepischer als die bisherigen. Da mir gegenwärtig keins der genannten Werke zur Belegung zur Verfügung steht, will ich "A Portrait" näher betrachten. G. geht in mehreren Abschnitten (nach meiner Zählung zehn) Schritt für Schritt vor, bis wir ein Bild des ganzen Mannes vor uns haben. Er beginnt natürlich mit dem

1. (11—14) Bildhaften, der äufseren Erscheinung, wobei dem Kopf der meiste Raum zugeteilt wird. Darauf folgt eine Betrachtung der seelischen Eigentümlichkeiten, die ein solcher Kopf verspricht, wobei Gleichmut als die Haupteigenschaft genannt wird. 11—14 enthält also die physiognomische Exposition und ihre psychologische Projizierung oder Deduktion.

2. (15—18). Der nun folgende kurze biographische Abrifs beginnt mit der bei G. unvermeidlichen Rassenexposition (15). Es folgen Berichte über die Beziehungen unseres Helden zu Geld, Ehe und Landsitz. An diesen drei Symptomen wird uns seine Freude an materiellen Gütern dargetan. Demgegenüber folgt

3. (18—22) ein Überblick über sein ideelles Leben: seine Stellung zur Musik (18), Malerei (19), Natur (20), Schönheit (21), Literatur (21—22). Eine Stelle über sein Verhalten zu Schauspielern (22) leitet über zu einem mehr äufserlichen

4. Teil (23—24) über seine Theatergewohnheiten und Kleidung. Ein weiterer Abschnitt

5. (24—26) befaſst sich mit seiner Politik, seinem Patriotismus und Inselstolz. Er erscheint als der „harmonische Mensch“, als Vertreter eines klassischen, verlorenen goldenen Zeitalters. Dies führt zur Betrachtung seiner

6. (26—29) Religion, die durch drei Faktoren charakterisiert erscheint: den Materialismus seines Glaubensbekenntnisses (27), die Ehrfurcht vor dem Leben (28) und seine Kritikfähigkeit (28), welch letztere ihn zu einem Kind der Übergangszeit macht. Er steht am Beginn des individualistischen Zeitalters. — Ein weiterer Abschnitt .

7. (29—33) behandelt seine Stellung zu den Armen (29), seinen Gerechtigkeitssinn (30), seine Beliebtheit (30/31), kurz seine sozialen Funktionen. Eine Stelle über sein Lachen (31) leitet über zu privaten kleineren Dingen, wie seinen Lieblingsausdruck (31), seinen Lieblingsspeisen (31), seinen Geschmack (32); seine Stellung zu Aktionären (33) und Gegnern (33) beschlieſst diesen Abschnitt. Im folgenden

8. (33—38) hören wir über seinen Umgang mit Kindern, sein Verhalten bei Ausflügen, Spiel und Sport (bes. Kricket), wobei seine Fähigkeit zu völligem Aufgehen in einer Sache besonders betont wird (36). Der nächste Abschnitt

9. (38—40) handelt über seine Freundschaften und über sein Verhalten beim Tode seines Freundes. — Im letzten Abschnitt

10. (40—41) hält G. einen Rückblick mit der ihm eigenen Weitung zum Typus, zum Symbol, wobei ihm unser Held als Verkörperung eines “principle, a golden rule of life, nay more, a spirit — the soul of Balance” erscheint.

Das Charakteristische dieser neuen Methode (die ich in Ermangelung eines besseren Ausdrucks die summarische oder Paſsmethode nennen möchte), ist klar: G. zählt uns das Verhalten seines Helden in verschiedenen Lebenslagen und in verschiedenen Verhältnissen auf in mehreren Absätzen, die man oft schadlos miteinander vertauschen, vermehren oder vermindern könnte.

Ich fasse also folgende Momente aus “A Portrait” für unsere Zwecke zusammen:

I. Inhalt fällt naturgemäſs bei einem Porträt mit Charakter zusammen; siehe dort.

II. Idee: der harmonische Mensch als Repräsentant eines untergehenden Zeitalters.

III. Charakter: In dem Helden unseres Porträts, (der übrigens nicht beim Namen genannt wird), erkenne ich zum Teil den Old Jolyon Forsyte. Im übrigen scheint mir G. autobiographische Züge oder zumindest biographische Züge seines Vaters hier verwendet zu haben. Gewifs gehört unser Held zur Reihe jener grofsen, festen, harten, harmonischen Menschen, die besonders in der Heimat des Dichters gedeihen, jener Men of Devon und Cornishmen, von denen Männer wie Drake und Raleigh stammen. Sie sind G.'s Lieblingsgestalten, wohl wegen ihrer tragischen Gröfse inmitten unseres kleinen Zeitalters, in dem bei zunehmender Mechanisierung die Persönlichkeiten allmählich den kürzeren zu ziehen scheinen. Vgl. nochmals Pearce, A Knight, Pippin, Nicolas Treffry, Jolyon, Anthony, Mr. Stone, A Fisher of Men und später noch Mr. Gefsler in Quality (I, 23 f.).

IV. Methoden: Vor allem die oben charakterisierte Pafsmethode. Daneben zu ihrer Belebung: Erinnerungen, Visionen und Bildhaftigkeit (20).

§ 60. The Choice.

Die zweite Motley-Skizze dieses Jahres heifst "The Choice" Sie setzt die Reihe der sozialen Bilder oder Porträts der älteren Gattung (Schicksalsporträts) fort. Wiederum führt uns G. in Form persönlicher Erinnerung und Begegnung ein Schicksal vor. Diesmal die Leiden eines Strafsenkehrers. Sein Ausflug in die Heimat, sein Brief, der Tod seines Hundes, seine Krankheit, sein Gebet und sein Ende im Armenhaus, trotz all seiner zeit seines Lebens davor gehegten Furcht, — alles das bildet den Inhalt unserer Skizze. Als Motive und Ideen erkennen wir: Heimatliebe, Tierliebe, Angst vor dem Armenhaus (letzteres von IPh., Creed, Hughes her bekannt); vor allem: soziales Elend und die Tragik des aussterbenden Berufes. Vgl. hierzu "Evolution", "Quality" in "Inn", sowie Mr. Jones ("SB.") und "A Fisher of Men". In diese Reihe gehört der Held zum Teil seinem Charakter nach. Neben all seiner Weichheit und Empfindsamkeit hat er etwas Starres, Zähes. Wir erkennen in ihm den Schlag der Cornishmen. — Auch methodisch gewahren wir nichts Neues. Es sind die alten Mittel der Schicksalsporträttechnik: schlicht und anschaulich, nur einmal durch das Pathos des Monologs wirkend (M. 241 f.).

§ 61. The Japanese Quince.

Die folgende Skizze "Japanese Quince" gehört zur Reihe der Gesellschaftssatiren. Diese — von der englischen Kritik das Meisterwerk der Sammlung genannte — Skizze ist so recht bezeichnend für G.'s Sparsamkeit der Mittel. Der deutsche Leser kann leicht die Pointe übersehen. G. unterstreicht nichts, ja sagt kaum etwas in dieser Skizze. Der Inhalt: der Morgenspaziergang zweier hochzivilisierter, renommierter Groſsstädter, Mr. Nilson und Mr. Tandram (die einzigen Charaktere des Essays) wäre an sich völlig belanglos, ohne die darin zum Ausdruck kommende Idee und ohne die feinen Mittel ihrer Darstellung. Die Idee ist die alte von "Holiday" in "A Commentary", "Fashion" (ebendort), SoF. her bekannte, von der Hilflosigkeit des Menschen gegenüber der Natur. Der Frühling ist gekommen! Wie lächerlich puppenhaft wirken daneben die zivilisierten Groſsstädter mit ihrem Milieu, mit ihren albernen Bemerkungen. G. verwendet nun die Lichtkegelmethode: der Quittenbaum, in dem sich der eben erwachte Frühling symbolisiert, wird zum Lichtkegel, der die beiden Groſsstädter Nilson und Tandram beleuchtet. Um deren lächerliche Puppenhaftigkeit so recht zum Ausdruck zu bringen, greift G. hier zum äuſsersten Mittel der Typisierung: zur Doppelgängerschaft. Man kann die "Japanese Quince" zu den expressionistischen Essays zählen, weil sie wohl kaum von einem Erlebnis, „Eindruck“ des Dichters ausgeht, sondern weil eine Idee ihren Niederschlag gefunden hat, die eben hier zum „Ausdruck“ gelangt.

§ 62. Once more.

Es folgt eine kleine Meisternovelle "Once more". Ein Tag aus dem Leben eines Blumenmädchens bildet den Inhalt; den Zwiespalt menschlicher Leidenschaften können wir ihre Idee nennen. Unter den Charakteren gewahren wir: den leichtsinnigen Mann, die arbeitsame, aber eitle Frau, beide fast noch Kinder, frühreif durch ein hartes Leben. Von den Nebenfiguren sei der reiche Stutzer genannt. Da das Blumenmädchen und ihr Gatte auch in "The Pigeon" auftreten, können wir die beiden wohl als durchgehende Figuren bezeichnen und "Once more" als eine Vorstudie zu "The Pigeon" auffassen.

G. bedient sich in dieser Novelle einer schlichten Erzählung. Jede Typisierung und Symbolik ist vermieden. Die hohe poetische Wirkung liegt aber in der Einfühlung in das Schicksal der Personen und der strengen Objektivität, die bei dem heikelsten Stoff immer kühl bleibt.

§ 63. Delight.

Die letzte Motley-Skizze "Delight" kann man zur romantischen Gruppe (im Sinne der "Vague Thoughts on Art" s. § 78) rechnen. Ein Kinderballet ist ihr Inhalt, wahre Freude ihre Idee, Mädchengestalten ihre Charaktere; Weitung ins Symbol ihr Hauptmittel:

270: That dark tender huntress, so full of fire and yearning, had the queerest power of symbolising all longing and moving ones heart ... one seemed to see the great secret force that hunts through the world on and on, tragically unresting, immortally sweet.

271: But that little flying love had in her the quality that lies in deep colour, in music, in the wind and the sun, and in certain great works of art — the power to set the heart free from every barrier and flood it with delight.

§ 64. Überblick über A Motley.

Nach dieser letzten, achtundzwanzigsten Skizze der Sammlung A Motley scheint ein kurzer Überblick über die ganze Sammlung angebracht. Das Buch macht keinen einheitlichen Eindruck, hat keinen roten Faden oder gemeinsamen Grundgedanken, sondern ist wirklich ein Mischmasch, wie der Titel sagt, zufällig Verbundenes. Dennoch können wir gewisse gemeinsame Merkmale beobachten, die uns für G.'s Essaytechnik wertvollen Aufschlufs geben. Inhaltlich habe ich bei der Besprechung der einzelnen 28 Essays gewisse Reihen unterschieden. An erster Stelle ist da die Reihe der Schicksalsporträts zu nennen. Ungefähr ein Drittel der Sammlung — die Grenzen lassen sich natürlich nicht genau abstecken — gehört hierher. Etwa ein Viertel der Sammlung bilden die Bilder sozialen Elends, Szenen aus dem sozialen Leben, die oft mit der ersten Reihe zusammenfallen. An dritter Stelle sind die Satiren zu nennen, ein Siebentel des Buches. Verhältnismäfsig selten sind vertreten: die reine Novelle, nur zwei, und das reine Stimmungsbild. Ganz in den Anfängen nur



einzeln vertreten sind drei Gattungen, die in späteren Essaybänden G.'s erstarken: Das Gewohnheitsporträt (A Portrait), die expressionistische Skizze (The Lime Tree) und die im Sinne der "Vague Thoughts on Art" romantische Skizze (Delight). Über den mit dem Wechsel der Stoff- und Ideenkreise verbundenen Wechsel der Technik handle ich in § 115.

§ 65. The Inn of Tranquillity.

Im Jahre 1910 erschienen ferner sieben Skizzen, die später mit anderen im Sammelbande "The Inn of Tranquillity" herauskamen. Der Band nennt sich so, nach seiner ersten (nicht zeitlich) Skizze, auf die wir wegen ihrer Wichtigkeit für G.'s WA. näher eingehen müssen. Eine Begegnung mit einem weltmännischen Hotelier inmitten der griechischen Landschaft regt den Dichter zu philosophischer Betrachtung an. Er beginnt mit Symbolisierung. Der amerikanisierte Italiener mit dem Grammophon, steifen Hut und der Kegelbahn ist für G. "Progress itself" und weiterhin Zivilisation und "Indigestion". G. erkennt alsbald in dem Italiener nur ein Bindeglied zwischen eingeborenen Bauern und ihm selbst. Die Erkenntnis, dafs alles ein Glied einer Kette ist, jede Erscheinung der Ausdruck einer verschiedenen Stimmung, eines Prinzips oder Grundgesetzes des Universums, führt G. zu dem Satz: "you may not despise any one or any thing." Doch diese Erkenntnis führt zu neuen Bedenken. Dürfen wir lieben oder hassen, d. h. verschiedenen Erscheinungen verschieden gegenübertreten, wenn wir sie einmal als die notwendigen Äufserungen eines und desselben Gesetzes erkannt haben? Doch (überlegt G. weiter) dieses Lieben und Hassen ist ja eben eine Eigentümlichkeit meines Ichs, und will ich dieses anerkennen, so mufs ich auch sein Lieben und Hassen anerkennen. Diese Betrachtung gipfelt in dem Gedanken: Unsere Vorliebe und Abneigung für dieses oder jenes braucht uns nicht zu beunruhigen. An Liebe und Hafs können wir nichts ändern, Verachtung aber ist Blödsinn (sovereign idiocy), Sünde gegen die Gesetze der Kontinuität und somit gegen die Ewigkeit. — Biene und Tausendfüfsler führen den Dichter zur Erkenntnis der Harmonie und höchsten Absicht in allen Dingen. Er geniefst dieses Mysterium wohl wissend, dafs er seine Ent-

hüllung nicht ertragen könnte (vgl. A Dream § 85). Ein letztes Bedenken steigt auf. Was ist mit denen, die Verachtung nicht lächerlich finden? Doch auch diese handeln nur gemäfs ihrem Ermessen. Ihnen ist Verachtung eben natürlich. Die Philosophie ist zu Ende. Es folgt eine Mythologie-episode, eine Naturszene und ein letztes Auftreten des Italieners. — Unsere Skizze ergibt also

I. als Inhalt: Begegnung des Dichters mit einem weltmännischen Hotelier in griechischer Landschaft und

II. als Idee: die daraus folgenden Gedanken über das Verhältnis des Menschen zur Natur, das Gesetz der Kontinuität und Notwendigkeit aller Erscheinung, sowie Ahnung des Weltgeheimnisses.

III. Die Charaktere beschränken sich auf den Dichter selbst und den rüstigen, abenteuerlichen, unternehmungsfreudigen Italiener.

VI. Technisch tritt besonders hervor: die Neigung zum Kontrastieren: Landschaft versus Zivilisation; die Neigung zum Symbolisieren und Personifizieren; ferner das Naturbild, das hier durch Mythologisierung poetisch gesteigert wird:

Inn 15: And we felt that presently the goat-god must pnt his head forth from behind a rock.

15: ... this home of Pan ... 22 ... down below us the seanymphs, still swimming to shore ...

§ 66. Sheep-shearing.

Den Inhalt der folgenden Skizze "Sheep-shearing" bildet eine Schafschur auf dem Lande, mit darangeknüpften philosophischen Betrachtungen. Die Hauptideen sind da: ein kurzer Dialog zwischen Dichter und Briefträger, den einzigen hervortretenden Charakteren der Skizze, drückt für G. den Unterschied zweier Zivilisationsstufen aus. I. 43: "In that little misunderstanding between me and the postman was all the essence of the difference between that state of civilisation in which sheep could prompt a sentiment, and that state, in which sheep could not." — Seine Gedanken nehmen einen pantheistischen Verlauf (45). Er denkt sich eine Steigerung des pantheistischen Empfindens aus, wo die Menschen nicht nur Schafe „gut“ nennen, sondern auch Äpfel (im moralischen

Sinn); wo sich die Menschen nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Tieren und Pflanzen und dem ganzen Naturreich eins fühlen. Die Betrachtung mündet wieder in ein Staunen über das Nebeneinander von Grausamkeit und Empfindsamkeit in der Natur; beides unterliegt dem jenseits von Gut und Böse stehenden Geheimnis der Weltharmonie.

Die Mittel der Darstellung sind neben philosophischer Betrachtung Landschaftsmalerei, wobei durch Farben, Töne und Gerüche alle Sinne beschäftigt werden. 42 bes. Geruch: At this end the scent of sheep and wool and men had not yet routed that home essence of the barn, like the savour of acorns and withering beech leaves. Das oben zitierte Beispiel 43 diene auch als Beispiel für die § 50 und 58 genannte Methode G.'s, aus einem kleinen Symptom (Einzelzug, Wort oder Geste) tiefere Beziehungen herauszulesen.

§ 67. Evolution.

Die folgende Skizze "Evolution" gibt uns für unsere Zwecke folgendes:

I. Inhalt: Gespräch des Dichters mit einem Droschkenkutscher.

II. Idee: Tragik des aussterbenden Berufs, ewiger Wechsel. (Vgl. A Choice; Quality.)

III. Charaktere: der alte Kutscher, der sich überlebt hat.

IV. Mittel: Dialog, einfachste, platteste Darstellung. Dazu ein symbolischer Rahmen, der die Episode zum Naturereignis weitet (vgl. The Silence). 48: A sou' westerly air blew through the open windows and there was in it the scent of change ... 54: the wind which smelled of change. — "Evolution" gehört zur Reihe der Schicksalsporträts und sozialen Bilder.

§ 68. Riding in Mist.

Es folgt ein Naturstimmungsbild "Riding in Mist". Sein Inhalt, des Dichters Ritt durch den Nebel, wird zum inneren Erlebnis, zur Idee: Höhen und Tiefen der menschlichen Gefühle werden durchmessen. Antagonismen wie Mut versus Furcht, Mensch v. Natur, Leben v. Tod, Sicherheit v. Imaginäres gewinnen Bedeutung. Die Charaktere sind auf den Dichter

und sein Pferd (das wie alle Tiere bei G. als den Menschen ebenbürtig, oft überlegen, behandelt wird) beschränkt. Als Mittel der poetischen Wirkung erscheinen: Personifizierung, Symbolik, Vision (58), Naturbilder, bes. das Schweigen (58).

§ 69. The Procession.

Es folgt wieder ein soziales Bild "The Procession". Der Demonstrationszug von Arbeiterinnen einer Kettenfabrik, farbig, lebendig gemalt, bildet den Inhalt. Für G. ist dieser Demonstrationszug der Ausdruck einer Idee vom hohen Wert echter Gefühle oder wie er sagt 68: All the elaborated glory of things made, the perfected dreams of aesthetes, the embroideries of romance, seemed as nothing beside this sudden vision of the wild goodness native in humble hearts. — Ein Gedanke, zu dem § 30 A Meeting (M. 90) zu vergleichen ist. — Arbeitertypen bilden die Charaktere. Von technischen Mitteln kommen in Betracht: genaue Körperbeschreibung, Gruppentechnik, Personifizierung, Symbolisierung, ja, sogar, mittelst der Vision, die Apotheose:

67: I seemed to see over every ragged head of those marching women a little yellow flame, a thin flickering gleam, spiring upward and blown back by the wind. A trick of the sunlight, maybe? Or was it that the life in their hearts the inextinguishable breath of happiness, had for a moment escaped prison, and was fluttering at the pleasure of the breeze?

§ 70. Wind in the Rocks.

Die nächste Skizze "Wind in the Rocks" gehört wie "Inn of Tranquillity" und "Riding in Mist" in die Reihe der Naturstimmungen mit philosophischer Betrachtung. Diese Essaygattung, die G. erst jetzt in der "Inn"-Periode (1909—12) pflegt, hält den Menschenstudien (Porträts und sozialen Bildern) das Gleichgewicht. Hier führt die Natur das grofse Wort. — Die äufsere Handlung ist in unserer Skizze ein Aufstieg ins südtirolische Hochgebirge. Alsbald stellen sich die inneren Erlebnisse ein: das plötzliche Umspringen von Lust in Grauen, der Mensch-Natur-Antagonismus, Ewigkeitsidee. Die poetische Wirkung erzeugt ein Naturstimmungszauber, der bald symbolisch (Wind und Felsen als Symbol von Tod und Ewigkeit), bald mythologisch erweitert wird:

77: "... waiting up there for the god of light. That god came slowly, stalking across far over our heads from top to top; then, of a sudden, his flame-white form was seen standing in a gap of the valley walls; the trees flung themselves along the ground before him, and censers of pine gum began swinging in the dark aisles, releasing their perfumed steam. Throughout these happy ravines where no man lives, he shows himself naked and unashamed, the colour of pale honey; on his golden hair such shining as one has not elsewhere seen; his eyes like old wine on fire. And already he swept his hand across the invisible strings, for there had arisen the music of uncurling leaves and flitting things. A legend runs, that driven from land to land by Christians, Apollo hid himself in Lower Austria, but those who aver they saw him there in the thirteenth century were wrong; it was to these enchanted chines, frequented only by the mountain shepherds, that he certainly came."

Ich führte die ganze Stelle an, um darzutun, dafs G. das Mythologische nicht nur formelhaft (als Epitheton) oder konventionell verwendet, sondern breit und selbstdichtend darauf verweilt.

§ 71. The Windlestraw.

Die letzte Inn-Skizze dieses Jahres, "The Windlestraw", gehört zur Reihe der ästhetisch-literarischen Satiren und kommt daher für G.'s KA. besonders in Betracht. Ein Autor frägt sich: Wer ist mein Publikum, für wen schreibe ich? Fünferlei Menschentypen erscheinen ihm als Publikum: 1. die Hotelgäste, 2. der Kellner, 3. Akademiker, 4. Arbeiter, 5. Künstler, Literaten, Kollegen. Jedesmal glaubt er das Richtige gefunden zu haben. Endlich verfällt er auf ein hypothetisches Durchschnittsgeschöpf, eine Abstraktion (S. 226). Noch später hat er sein eigenes, normales und bequemes Ich als das Richtige entdeckt. Doch auch dies erweist sich als kein Ausweg. Denn ein „normales, behagliches Ich" wird nie Kunstwerke schaffen, solche entstehen immer im Übermafs, etwas Unnormales ist der Stachel. Aus diesem impasse hilft sich G. durch eine Traumvision: das Gewissen, die Wahrheit erscheint ihm in Form eines schönen Weibes. — Wir können also notieren:

I. Inhalt: Ein Autor sucht das wahre Publikum zu entdecken.
II. Idee: Wahrheit.
III. Charakter: Zweifelnder Autor, die ins Lächerliche gewendete Hamletnatur; die Windfahne.
IV. Mittel: Gruppentechnik, Ironie, Symbolik, Traumvision.

§ 72. Justice.

Das Hauptwerk des Jahres 1910 ist aber die Tragödie "Justice". (In der Übersetzung von Max Meyerfeld als „Justiz" bei Bruno Cassierer, Berlin, erschienen.) Vgl. hierzu besonders bez. Inhaltsangabe Caro in „Die neueren Sprachen" XXIII/8, S. 481f. — Inhaltlich knüpft das Drama an SB. an. G. liebt es, ein und dasselbe Thema zu wiederholten Malen zu behandeln, mit verschiedenen Dimensionen und verschiedener Intensität. Es handelt sich um den Kampf zwischen Individuum und Gesetz. "Justice" bringt einen gröſseren Apparat als SB. Dort wurde nur bis zum Untersuchungsrichter, hier wird bis zum Obergericht vorgegangen. Einen wesentlichen Unterschied gewahren wir in unserem Drama gegenüber seinen Vorgängern. In "Strife" sahen wir ein Spiel und Gegenspiel von mit mathematischer Genauigkeit verteilten Kräften. Es war eben der Kampf als solcher, mit dem typischen Kompromiſsschluſs nach Ausscheidung der extremsten Elemente. — Auch in "Justice" handelt es sich in erster Linie um einen Antagonismus, aber der Einzelne, das Opfer wird von der Masse, dem Gesetz zermalmt. Kein Status-quo-Schluſs wie in "Strife", "Little Dream", "Pigeon" und den Romanen, sondern ein katastrophaler Schluſs wie in "Fugitive" "Mob" und "MoP."

Betrachten wir das Drama nach unseren Gesichtspunkten, so erhalten wir:

I. Handlung: Verurteilung eines Scheckfälschers. Dieses Motiv wurde schon in SB. gestreift.

Der 1. Akt zeigt uns die Ursachen der Fälschung, die Ruthtragödie, in der zwei alte Motive verwendet werden: 1. das Motiv der freien Liebe (Ruth-Falder); 2. das Motiv des brutalen Gatten (Honeywill). Beide Handlungen stehen im Kausalnexus. Die Ehe zwischen dem brutalen Gatten und der leidenden Gattin wird die Ursache der Scheckfälschung.

Der 2., 3. und 4. Akt bringt die Wirkung der Fälschung, wobei folgende Motive und Themen besonders hervortreten:

1. Der Apparat der Justiz (vgl. SB. und The Grand Jury).
2. Die Einzelhaft (vgl. The Prisoner).
3. Vater-Sohn-Kontroverse (vgl. Strife, Anthony-Edgar).
4. Gesellschaftliche Vernichtung durch Vorbestrafung (geht bis auf "From the Four Winds" zurück).

5. Mildere Behandlung bei erster Anklage. — Manche dieser Motive tragen gewifs tendenziösen Charakter an sich (Punkt 2 und 5) und haben als solche auch praktisch gewirkt.

II. Die Idee des Stückes ist wohl die alte vom Kampf des Einzelnen gegen die Majorität, gegen den Apparat, in unserem Falle Mensch versus Justiz.

III. Die Charaktere wurden zum Teil schon erwähnt.

Der strenge, konservative Vater James How (vgl. Anthony).

Der milde, liberale Sohn Walter How (vgl. Edgar).

Der brutale Gatte Honeywill (vgl. Hughes, Jones).

Die arme duldende Frau Ruth (vgl. Mrs. Hughes, Mrs. Jones).

Dazu noch: Cokeson. der gutmütige, alles verstehende, aber zu sehr befangene, beflissene Beamte.

Die übrigen Nebenfiguren sind mehr typisch-konventionell gehalten und dienen mehr zur Charakteristik des Milieus: Die Beamten, die Gefangenen.

IV. Die technischen Mittel sind: strengste Objektivität gleichmäfsige Verteilung von Für und Wider. Frühes Ansetzen des Ereignisses: wie in SB. ist das Ereignis (hier die Scheckfälschung) schon ganz zu Beginn (hier vor Beginn) des Dramas geschehen, so dafs das Stück selbst wenig mit Spannung und umsomehr mit Lichtkegelmethode und Kontrastierung arbeiten kann. Über die Verbindung der beiden Handlungen vgl. oben I. Der Stil unseres Dramas ist nüchterner als je zuvor. Nur im zweiten Akt wird G. pathetisch durch das Mittel des Monologs. Sonst trockenste Geschäftssprache, ja, einmal sogar, in der heute dramaturgisch bereits oft zitierten und berühmten Zellenszene (III, 3), verschmäht G. jedes Wort und läfst das Ereignis durch seinen blofsen Anblick wirken. Gewifs ist das naturalistische Drama hiermit an der äufsersten Grenze angelangt, ja, wenn G. z. B. im Szenarium dieser Szene angibt, dafs auf einem Tisch der Roman "Lorna Doone" offen liegt, vielleicht darüber hinausgegangen. Denn mag "Lorna Doone" dem Leser auch die Ideenassoziationen, besonders zu des Dichters Heimat wachrufen, für den Zuschauer, der normalerweise den Titel eines Buches auf der Bühne nicht lesen kann, kommt das doch nicht in Betracht.

§ 73. Quality.

Im Jahre 1911 erschienen der Roman "The Patrician", das Drama "The Little Dream" und sechs Essays für das „Inn".

Ihr erster ist "Quality", eine Erinnerung des Dichters an die Schicksale eines deutschen Schusters. Die einzelnen Besuche des Dichters im Schusterladen bilden die Handlung. Die Idee ist die von der Tragik aussterbender Berufe. Demgemäfs der Charakter einer jungen Einsamen, aus einer alten Zeit her Überlebenden. Der tüchtige Arbeiter, der mit Liebe sein Handwerk ausübt, dem sein Handwerk eine Kunst ist, Ausdruck einer Seele, — die Stiefel werden ihm zu beseelten Wesen — (24: Those pairs could only have been made by one who saw before him the Soul of Boot — so truly were the prototypes incarnating the very spirit of all foot-gear) — er, der gewissenhaft arbeitet und so billig als nur möglich, er, der jede Reklame verschmäht, er, der Vertreter aller "quality", stirbt Hungers, mufs zugrunde gehen, vor der praktischen, schnelleren, nüchternen Fabriksarbeit, dem Zeitalter der mechanisierten Industrie. So wird dieses Schicksalsporträt zur Schicksalstragödie nicht nur eines Mannes, sondern eines ganzen Zeitalters. Die angewandten Mittel sind: Dialog, Sinnfälligkeit, bes. Gerüche (25); Symbolik (24).

§ 74. A Christian.

Die nächste Skizze "A Christian" ist ein Dialog zwischen dem Dichter und einem Orthodoxen und für unsere Zwecke besonders interessant. Ausgehend von einem konkreten Fall einer unglücklichen Ehe, kommt zunächst die Frage, ob derBuchstabe oder der Geist der Lehre Christi wichtiger sei, zur Sprache. Alsdann die Frage nach dem geistigen Band im Christentum: dem Leiden oder besser der Erlösung durch Leiden. — Der Gegensatz der Charaktere (der freisinnige Dichter und der Scheuklappen-Dogmatiker) ist zu stark. Keiner überredet den anderen. Wir haben es hier mit einem rein didaktischen Essay ohne Handlung zu tun. Der Dialog ist der ganze Inhalt und Selbstzweck. G.'s Kritik des Christentums können wir seine Idee nennen. Zu ihrer Darstellung bedient sich G. seiner Romantechnik: Lichtkegelmethode, wobei die Ehe das Zentrum ist, von dem aus die beiden Sprecher beleuchtet werden; Kontrast kommt besonders im Dialog zum Ausdruck, Status-quo-Schlufs.

§ 75. My Distant Relative.

Die nächste Skizze "My Distant Relative" gehört zur selben Reihe der gesellschaftskritischen Essays. Wiederum wird eine Idee durch zwei antagonistische Personen dialogisch entwickelt. Doch geht hier G. tiefer in das soziale Problem hinein als zuvor. Der „entfernte" Verwandte, ein wohlhabender Privatier ohne Anstellung, Vertreter einer Junker-Weltanschauung, verwirft die vielen Armenunterstützungen als schädlich, mit der Behauptung, sie nähmen den Armen nur ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit, sie untergrüben ihren Unternehmungsgeist, ihre Zähigkeit, Ausdauer und Energie. Wettbewerb, Kampf ums Dasein, nicht Fürsorge und Versicherung scheinen ihm die richtige Weltordnung zu sein. Wohltätigkeit und Unterstützung als Tatsachen, auf die man sich immer verlassen kann, erscheinen ihm als falsches Prinzip. Selbst ist der Mann. Keine verstaatlichte Hilfe. Dadurch machten wir die Armen erst recht zu Armen, dafs wir sie amtlich und staatlich, also zugestandenermafsen, öffentlich als Arme behandeln. — Nachdem der Verwandte in dieser Richtung bis zum Höhepunkt gelangt ist (88), folgt als zweiter Teil ein Dialog, der die Verhältnisse der übrigen Verwandten beleuchtet. Dieser Dialog soll gleichsam der Theorie des ersten Teils die Praxis gegenübersetzen und zeigen, wie der Bekämpfer jeder sicheren Versorgung (er und seine ganze Verwandtschaft) selbst durchaus von solchen "Versorgungen" abhängig ist. Im folgenden dritten Teil reflektiert G. allein weiter, bis die Ironie (wie in About Censorship) bis an die äufserste Grenze geht: Indem er den Gedankengang seines Verwandten weiter spinnt und so in negativer Ironie immer das Gegenteil von dem sagt, was er denkt, führt er die Theorie des Verwandten ad absurdum. G. führt uns vom Individuum zur Gesamtheit aller derer, für die die Vorsehung von Geburt an gesorgt hat, und frägt, ob alle diese ohne Einrichtungen, sich auf sich selbst verlassend, leben könnten. Und mufs verneinen! So sind wir selbst die wahrhaft Armen!

90/91: Was it possible for me, and my distant relatives, and their distant relatives, and so on to infinity of those who belonged to a class provided by birth with a certain position, raised by Providence onto a platform made up of money inherited, of interest, of education fitting us for certain privileged pursuits, of friends similarly endowed, of substantial

homes, and substantial relatives of some sort or other, on whom we could fall back — was it possible for any of us ever to be in the position of having to rely absolutely on ourselves? ... We were already pauperised. If we served our country, we were pensioned. If we inherited land, it could not be taken from us. If we went into the Church, we were there for life, whether we were suitable or no. If we attempted the more hazardous occupations of the law, medicine, the arts, or business, there were always those homes, those relations, those friends of ours to fall back on, if we failed. No! We could never have to rely entirely on ourselves; we could never be pauperised — more than we were already!

Wir sehen, G. steigt in den Inn-Skizzen tiefer hinab, als in den Motley-Skizzen, während er in Motley meist nur Bilder oder Porträts des sozialen Lebens gab, höchstens typisiert oder symbolisiert, gibt er hier philosophische Betrachtungen, beschäftigt mehr die Gedanken als die Sinne und Phantasie. Das Ergebnis der vorliegenden Skizze ist:

I. Inhalt: Gespräch über Armenpflege.
II. Idee: Soziale Frage.
III. Charakter: Der Junkerphilosoph mit harten Prinzipien, die er in seinem eigenen Leben nie erprobt hat.
IV. Mittel: Lichtkegelmethode im Dialog über die Verwandten. Weitung des Einzelfalles zur Kaste.

§ 76. Gone.

Es folgt wieder ein kleines Erlebnis des Dichters mit anschliefsender Philosophie. Des Dichters Besuch bei der kranken Frau des Feldarbeiters Herd und der Tod der Frau Herd bilden den Inhalt unserer Skizze. Als Idee wirft G. die ewige Frage (vgl. I ask § 82) auf, nach dem Nebeneinander von Lust und Schmerz, Schönheit und Häfslichkeit, Leben und Tod. Ein Motiv aus Sheep-shearing klingt mit. Als Charaktere erscheinen der Feldarbeiter und seine Frau, Vertreter einer harten, schweigsamen, sachlichen Weltanschauung, 117/8: to be healthy, or — die! That is their creed. Zur poetischen Wirkung tragen besonders bei: die Schlichtheit und Sachlichkeit der Erzählung und der schreiende Kontrast zwischen prächtigem Naturstimmungsbild und dem tragischen Inhalt.

Wiederum erkennt G. die Harmonie des Universums und dafs Leben und Tod nur ihr Ausflufs sind. Aber der Mensch mit seinem Herzen ist stärker in ihm.



121: And the immortal wonder that has haunted man since first he became man, and haunts, I think, even the animals — the unanswerable question, why joy and beauty must ever be walking hand in hand with ugliness and pain — haunted us across those fields of life and loveliness. It was all right, no doubt, even reasonable, since without dark there is no light. It was part of that unending sum whose answer is not given; the merest little swing of the great pendulum! And yet —! To accept this violent contrast without a sigh of revolt, without a question! No sirs, it was not so jolly as all that! ... Be healthy, or die! This was no doubt perfectly explicable and in accordance with the Supreme Equation; yet we, enjoying life, and health, and ease of money, felt horror and revolt on this evening of such beauty. Nor at the moment did we derive great comfort from the thought that life slips in and out of sheath, like sun-sparks on water, and that of all the cloud of summer midges dancing in the last gleam, not one would be alive to-morrow.

Es ist ein für G. bezeichnender Zug. Auch im "Wind in the Rocks" ist das menschliche Gefühl stärker als die philosophische Erkenntnis. Er wird trotz aller schönen Erklärungen mit monistischer Naturphilosophie, trotz der Erkenntnis der Harmonie, doch des Wunderns und Fragens und Revoltierens gegen das Welträtsel nicht los.

§ 77. Threshing.

Es folgt wieder ein Landschaftsbild mit anschliefsender Philosophie. Der Inhalt, von dem G. ausgeht, ist des Dichters Besichtigung der Feldarbeit (vgl. Sheep-shearing). Sie führt zur Idee von der tiefen Harmonie, die in aller unbewufst getaner Arbeit liegt: es ist eine Entfaltung der Kräfte, verwandt dem unbewufsten Leben selber, besonders dem der Tiere und Pflanzen (127). Die Charaktere erscheinen teils als Gruppen (Arbeiter und Bauerntypen), teils als durchgehende Figur (Mr. Herd, s. § 76). Von poetischen Mitteln sind Bildhaftigkeit und Vision besonders wirksam. Und hier, bei der Vision des Dichters vom ganzen Prozefs vom Säen bis zum Ernten, glaube ich deutlich, nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch, den Einflufs Walt Whitmans zu spüren, vgl. das "I think of" zu Beginn eines jeden Satzes von Inn 128/29.

(Fortsetzung folgt.)

Brünn. F. C. Steinermayr.



WIE EIN VOLKSLIED WIRD.

Beim Blättern in den reichen Schätzen unserer Stadtbibliothek stieſs ich auf ein gedrucktes englisches Lied mit Klavierbegleitung. Es befindet sich in einem Sammelbande, der mit dem Namen der einstigen Besitzerin Janet Mackey gezeichnet ist und später zu Hermann Kestners Büchersammlung gehörte. Verfasser und Vertoner des Liedes sind nicht erwähnt und auch das Jahr fehlt. Das Buch enthält noch andere englische Lieder, von denen einige 1794 gedruckt sind.

Dieses Gedicht ist die Quelle von Bojes Lore am Tore.

Im Hamburger Musenalmanach für das Jahr 1798, herausgegeben von Joh. Heinr. Voſs, der bekanntlich der Schwestermann von Heinr. Christian Boje war, findet sich die mit B unterzeichnete deutsche Übersetzung. Es ist die Grundform unserer Lore.

Die neue klassische vierstrophige Form findet sich in allen Liederbüchern als „Volksweise um 1835“ bezeichnet und als Dichter „Nach H. C. Boje 1797“. Die Lore findet sich zuerst abgedruckt in Gustav Brauns Liederbuch für Studenten, Berlin 1843 (Klemann), S. 210, ohne Verfassernamen.

Der Hamburger Musenalmanach von 1798 enthält neun Notenblätter, aber keins davon die Melodie zum Schuhknecht. Der Schnhknecht scheint also damals (1798) noch nicht Lied gewesen zu sein, und die Lore wurde es wohl erst um 1835 in ihrer jetzigen Gestalt.

Ich stelle nun hier den englischen Text seinem ersten deutschen Texte gegenüber zur besseren Vergleichung.

Sally in our Alley

A Favorite Song

as sung by
Mr. Incledon and by Mr. Dignum.
at the Theatres and Concerts.

Pr. 1 s.

Of all the Girls that are ſo ſmart,
There's none like pretty Sally,
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley;
There is no Lady in the Land
Is half ſo ſweet as Sally,
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley.

Her Father he makes Cabbage Nets,
And through the Streets does cry'em,
Her Mother ſhe ſells Laces long,
To ſuch as please to buy'em;
But ſure ſuch Folks cou'd ne'er beget
So ſweet a Girl as Sally,
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley.

When ſhe is by, I leave my work,
I love her ſo ſincerely,
My Master comes like any Turk,
And bangs me most ſeverely;
But let him bang his belly full,
I'll bear it all for Sally,
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley.

Of all the days that's in the Week,
I dearly love but one day,
And that's the day that comes betwixt
A Saturday and Monday;
For then I'm drest in all my best,
To walk abroad with Sally,
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley.

Musenalmanach für das Jahr 1798

Herausgegeben von Johann Heinrich Voſs, Hamburg bei Carl Ernst Bohn.
Seite 197—199.

Der Schuhknecht.

Vor allen Dirnen, ſo flink und ſo glatt
Lacht mir die lachende Lore;
Vor allen prunkenden Pläzen der Stadt
Prunkt mir der Winkel am Thore!
Des Hofes Dame, wie ſchmuck ſie ſich macht,
Mit nichten gleicht ſie der Lore;
Bei Tag' iſt Sie mein Gedank' und bei Nacht,
Und wohnt im Winkel am Thore.

Ihr Vater hockt in dem Stübchen und flicht
Aus Eggen warme Pantoffeln;
Die Mutter, giebt es Kastanien nicht,
Verkauft am Markte Kartoffeln.
So brav erzogen, ſo eben und ſacht,
Ward nie ein Mädchen, als Lore;
Bei Tag' iſt Sie mein Gedank' und bei Nacht,
Und wohnt im Winkel am Thore.

Kömmt Sie getrippelt das Gäſschen herab,
Dann wird mirs blind vor den Augen;
Doch ſchallt im Hauſ' ihr behendes Klipklap,
Nicht Stich noch Naht will mir taugen.
Der Meiſter ſchmunzelt; doch hab' er Verdacht,
Ich ſei erpicht auf die Lore:
Bei Tag' iſt Sie mein Gedank und bei Nacht'
Und wohnt im Winkel am Thore.

Vor allen Tagen der Woche behagt
Der Tag behaglicher Ruhe.
Da wird ein Sprung in das Freie gewagt;
Da raſten Stiefel und Schuhe;
Mit Burſch und Mädchen in ſtattlicher Pracht
Gehts flink zu Dorf mit der Lore!
Bei Tag' iſt Sie mein Gedank' und bei Nacht,
Und wohnt im Winkel am Thore.

My Master carries me to Church,
And often I am blamed,
Because I leave him in the lurch,
As ſoon as text is named;
I leave the Church in Sermon time,
To walk abroad with Sally,
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley.

When Christmas comes about again,
O then I ſhall have Money,
I'll hoard it up and Box and all,
And give it to my Honey;
Wou'd it were twice Ten Thousand Pounds,
I'd give it all to Sally;
She is the Darling of my heart,
She lives in our Alley.

My Master and the Neighbours all,
Make game of me and Sally,
And but for her, I'd better be
A Slave and row a Galley;
But when my ſeven long Years are out,
O then I'll marry Sally;
O then we'll wed, and then we'll bed,
But not in our Alley.

Wie wir sehen, ist die Bojesche Übersetzung recht frei und selbständig. Sie schliefst sich metrisch ziemlich an die englische Vorlage an, geht aber häufiger in hüpfenden Rhythmus über, der im Volksliede dann herrschend wird.

Das englische Original, schon 1715 entstanden, scheint damals ein Salonstück gewesen zu sein *as sung by Mr. Incledon and Mr. Dignum at the theaters and concerts.* Diese beiden Sänger im Künstlerlexikon zu finden, ist mir nicht gelungen. Bei andern Liedern des Sammelbandes sind sie aber erwähnt als tätig an den Londoner Königlichen Theatern von Drury Lane und Covent Garden.

Auch ſchleppt der ehrbare Meister mich wohl
Am Feſttag mit in die Predigt,
Und fegt mich wacker beim dampfenden Kohl,
Hab' ich des Zwangs mich entledigt.
Doch halt' er immer die geiſtliche Wacht;
Ich Weltkind ſchleiche zur Lore!
Bei Tag' iſt Sie mein Gedank' und bei Nacht,
Und wohnt im Winkel am Thore.

Tritt Weihnacht wieder einmal in das Land,
Dann ſtrozt von Geld mir die Ficke,
Das mir zum Rocke die Mutter geſandt,
Und Ihr ins Händchen ich drücke.
Ja, höb ich Schäze vom Satan bewacht,
Die Schäze flögen zur Lore!
Bei Tag' iſt Sie mein Gedank' und bei Nacht,
Und wohnt im Winkel am Thore.

Mein Stündlein kömmt, daſs ich fort in die Welt
Nach Handwerksordnungen wandre,
Und drauf als redlicher Mann für mein Geld
Hier Meiſter werde, wie andre.
Dann wird getraut in der neueſten Tracht,
Dann wird Frau Meiſterin Lore;
Dann geht's juchheiſsa bei Tag' und bei Nacht,
Nicht mehr im Winkel am Thore!

B.

Das englische Lied wird wohl noch heute gesungen, wenn auch verkürzt auf die Strophen 1, 4 und 5. So findet es sich mit der Bezeichnung Carey, Old Tune 17th century auf S. 27 in J. L. Hatton, *The Songs of England*, London, Boosey & Co. (Auch in der Hannoverschen Stadtbibliothek vorhanden.) Auch in O. H. Lange, „Ausländischer Liederschatz“, Leipzig C. F. Peters 1915, auf S. 39 findet sich das zweistrophige Lied mit einer deutschen Übersetzung, die so lautet:

Sally in our Alley.

(Das Bäschen im Sträſschen.)

Von allen Mädchen glatt und schön
gleicht kein's dem hübschen Bäschen!
sie ist mein liebster Herzensschatz
und wohnt in unserm Sträſschen.
Ist eine Dam' im ganzen Land
nur halb so hübsch wie Bäschen?
Sie ist mein liebster usw.

Von allen Wochentagen lob'
ich herzlich mir nur einen,
der ist's der zwischen Samstag und
dem Montag pflegt zu scheinen.
Dann putz' ich mich aufs allerbest'
und führ' umher das Bäschen,
Sie ist mein liebster usw.

Ob dieser Text in Deutschland je volkstümlich werden wird, möchte ich bezweifeln. Er schlieſst sich metrisch genau dem englischen Text an. Der Übersetzer ist von Lange nicht angegeben; die Melodie als schottisch bezeichnet, was mir unrichtig scheint.

Das englische Gedicht wurde von Karl Weinhold Allan Ramsay zugeschrieben. Ramsay war aber nicht nur Dichter, sondern auch Sammler von älteren Gedichten, und gibt oft nicht den Verfasser an, besonders wenn er ihn nicht kennt. Böhme nennt (S. 320) das Gedicht ein in England sehr populäres Gedicht. Es ist nach seiner Angabe im Jahre 1715 von Henry Carey gedichtet, dem Verfasser des berühmten God save the King, und Careys Verfasserschaft erstreckt sich wohl auch auf die englische, nicht schottische Melodie. Die Entstehungsgeschichte von Sally in our Alley findet sich auch in Chambers's Cyclopaedia of English Literature (1860), Vol. II, p. 421.

Unsre Lore wird, glaube ich, als deutsches Volkslied mit seiner deutschen Weise weiterleben als echtes Handwerkerlied, nachdem aus dem Schuhknecht schon ein Böttchergeselle geworden, der wohl schon längst als ein „Meister trotz andern" gestorben ist, „doch nicht mehr im Winkel am Tore."

Das Lied lebt auch als Studentenlied fort in seinem Seitenstück: „Ich bin ein Student und ein leichter Gesell“ mit dem Kehrverse „Sie ist mein Gedanke bei Tag und bei Nacht, nur sag' ich nicht, welche ich meine“ und schliefst dann, ähnlich den Worten des Handwerkerliedes „doch nicht mehr im Winkel am Tore“, mit den Worten „dann halt' ich mein Liebchen in traulicher Macht, bis dafs der Altar uns vereine: Sie ist mein Gedanke bei Tag und bei Nacht. Dann sag' ich auch, welche ich meine.“

Die gröfsere Verschwiegenheit der Studentenliebe gegenüber der Handwerkerliebe kommt da schön zum Ausdruck.

Der Verfasser dieses Studentenliedes, das, wie Dr. Karl Reisert meint, vor 1855 entstanden ist, läfst sich leider nicht mehr nachweisen. Ich habe mich vergebens darum bemüht. Das Lied fehlt wunderbarerweise im Lahrer Kommersbuch; auch Max Friedländer (Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart und Leipzig 1902) kennt es nicht, obwohl er die Lore eingehend behandelt. Das Lied steht aber noch im „Froh und frei“, Liederbuch des Akademischen Turnbundes, und auch S. 33 im Commersbuch für den deutschen Studenten, 24. Aufl., B. G. Teubner, 1882.

Die sinnigen, so echt deutsch gefühlten Stellen in Bojes Schuhknecht wie „Und kömmt sie getrippelt das Gäfschen hinab“, „Der Meister schmunzelt, als hab er Verdacht“, „Und würden mir Schätze vom Teufel gebracht“ oder „Frau Meisterin wird meine Lore“ und vor allem auch der Kehrvers „Sie ist mein Gedanke bei Tag und bei Nacht“ sind alle von Boje hineingebracht und gedacht und fehlen im englischen Original. Die sieben Jahre der englischen Lehrzeit sind auch von Boje verdeutscht.

Das englische Wort Alley bedeutet nicht nur Allee, sondern auch Durchgang, Sackgäfschen. Ob Boje, der zeitweilig (1776—1781) hier in Hannover wohnte, bei seiner Übertragung vielleicht an den Klostergang oder an den Spreenswinkel gedacht hat, als er seinen „Winkel am Tore“ als Reim auf seine Lore wählte?

Jedenfalls ist wohl der Schuhknecht hier oder in Göttingen entstanden und trägt deutlich den Stempel eines deutschen Gedichtes und Liedes.



Wenn wir nun das Ergebnis unserer Untersuchung zusammenfassen und uns dabei der meisterhaften Definition Böhmes in seinem Vorwort zu den Volkstümlichen Liedern anschliefsen, so haben wir gefunden, dafs unsere Lore in ihrer jetzigen Gestalt der Weise nach ein echtes Volkslied, dem Texte nach ein volkstümliches Lied oder Volkslied im weiteren Sinne ist oder dazu verarbeitet worden ist oder sich dazu entwickelt hat in den Jahren 1798 bis 1843.

Wir haben also gesehen, wie ein Volkslied wird. Wir haben aber auch erkannt, wie sich ein Kunstlied aus dem andern entwickelt, sei es durch Übersetzung, wie der Schuhknecht, sei es durch Nachbildung, wie das neue Studentenlied. Wir haben auch gesehen, welch eine wichtige Rolle dabei die Melodie als die Seele des Liedes spielt, und auch der Kehrreim.

Wir haben auch gesehen, wie die Kürzung, das heifst „Dichtung" im engeren Sinne, nämlich Verdichtung der Gedanken, dazu dient, ein Lied volkstümlich zu machen.

Wann diese Verdichtung der Lore stattgefunden hat, wissen wir: zwischen 1798 und 1843; wer sie vorgenommen hat, ist freilich nicht mehr nachzuweisen; sagen wir also: das Volk.

Aber wenn uns die Frage gestellt wird: Von wem ist die Lore? so antworten wir mit reinem Gewissen: Nicht nach Boje, sondern von Boje; denn sie ist gedanklich in seinem Schuhknecht völlig enthalten, auch schon rhythmisch; und englisch ist sie nicht.

HANNOVER. KURT NAGEL.

CHARLES DICKENS UND DIE "FAUST OUTLINES".

Dickens sagt in einem Brief vom 25. Mai 1868: "Mamie's little dog, too, Mrs. Bouncer, barked in the greatest agitation on being called down and asked by Mamie, 'Who is this?' and *tore round and round me, like the dog in the Faust outlines.*"[1]) Dieser Brief ist in Gad's Hill, Higham by Rochester, Kent, geschrieben worden, und zwar an eine Mrs. James T. Fields. In ihm erzählt der Dichter, wie ihn seine Hunde bei seiner Rückkehr aus Amerika freudig begrüfsten. Mrs. Bouncer[2]) heifst das Hündchen seiner ältesten Tochter Marie. Was bedeuten nun die "Faust outlines"?

Über diese Faust-Umrisse oder -Bilder gibt uns die Dickens-Literatur, soweit ich sehe, keine Auskunft. Weder John Forster erwähnt sie in seinem umfangreichen zweibändigen Werke "The Life of Charles Dickens", London 1908, noch Wilhelm Dibelius in seinem bekannten Buch über Charles Dickens, Leipzig und Berlin 1916.

Nun sagt Goethe in den „Annalen oder Tag- und Jahresheften 1820": „Die Kupfer zum Faust, von Retzsch gezeichnet, erschienen im Nachstich zu London, höchst reinlich und genau."[3]) Goethe meint damit die Radierungen zu seinem Faust, die der Maler Friedrich August Moritz Retzsch 1816 bei Cotta erscheinen liefs.

[1]) The Letters of Charles Dickens, edited by his sister-in-law and his eldest daughter. Vol. III, 1836 to 1870. London 1882, p. 255f.

[2]) Bouncer = grofssprecherische Person. Der Name Mrs. Bouncer stammt aus der Farce "Box and Cox", dem populärsten Stück des Dichters John Maddison Morton (1811—1891), das 1847 erschien. Der kleine weifse Hund wurde sehr alt und starb erst 1874.

[3]) Ausgabe bei Max Hesse, Bd. 29, S. 241.

Die Faust-Skizzen von Retzsch scheinen heute mehr oder minder vergessen zu sein. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts waren sie sehr bekannt und beliebt. So erwähnt sie z. B. Karl Eduard von Holtei in einem Brief vom 19. Juni 1828 an August von Goethe, der im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. IV, 1917, S. 193 mitgeteilt ist. Er spricht da von einer Faust-Inszenierung und fügt hinzu: „Die trefflichen Skizzen von Retzsch müssen dabei zu Hilfe kommen.“

Weiter sagt Marianne von Willemer in einem Brief an Goethe, mitgeteilt im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. II, 1915, S. 175, in dem sie sich für die ihr (am 8. November 1816) von Goethe übersandten Blätter zum Faust (nämlich die von Retzsch) bedankt: „Viele darunter gefallen mir weit besser als die von Cornelius über denselben Gegenstand, sie scheinen mir menschlicher, wahrer gedacht und dem Gedichte angemessener.“ — Die Faust-Illustrationen des Peter Cornelius erschienen zuerst 1816, also in demselben Jahre wie die von Retzsch, bei F. Wenner in Frankfurt am Main, neu i. J. 1916 bei Dietrich Reimer, Berlin, in 12 Stichen von Ruscheweyh und Thaeter mit einer Einleitung von Alfred Kuhn.

Im Jahre 1820 gab ein Engländer, George Soane, einen Leitfaden durch Goethes Faust heraus, zugleich mit der Übersetzung einiger Szenen, der als Erläuterung der Retzschschen Umrisse diente (vgl. Goethe-Jahrbuch, Bd. VII, 1886, S.. 318). Den genauen Titel dieser Erläuterungsschrift von Soane habe ich bis heute nicht feststellen können, auch eine Anfrage in England war vergeblich. In Lowndes, Bibliographer's Manual, Bd. VIII, 1863, S. 2074, finden wir aber den vollständigen Titel der englischen Ausgabe der Faustbilder von Retzsch: "Moritz Retzsch, Outline Illustrations to Goethe's Faust. Copied and engraved by Henry Moses. London 1823." Wie mir Parker-Smith (Cambridge) auf meine Anfrage mitteilte, besitzt die die Universitätsbibliothek Cambridge eine Ausgabe der Retzschschen Umrisse, die mit einer kurzen Erläuterungsschrift (pamphlet) zusammengebunden ist: "Faustus, from the German of Goethe, London. Boosey and Sons, 1821." Der Verfasser der Erläuterungsschrift wird nicht genannt. Die Retzschschen Faustbilder haben in dem Cambridger Exemplar leider kein Titelblatt, jeder Stich trägt aber unten den Namen der Verlagsfirma: Boosey, London, June & July 1820 und aufserdem Moritz

Retzsch. Die Cambridger Ausgabe ist also älter als die bei Lowndes zitierte; ihre Jahreszahl stimmt zu der Angabe Goethes über den Nachstich der Retzschen Faustkupfer in London.

Weitere Nachforschungen in England selbst nach diesem Buche anzustellen, ist zur Zeit nach meiner Meinung noch nicht angebracht, da ich auf eine in korrekten Formen gehaltene Anfrage bei einem Bekannten eine gehässige Antwort in unschicklicher Form bekommen habe.

Die Staatsbibliothek in Berlin besitzt eine kleine französische Ausgabe: „Faust. Vingt-six gravures d'après les dessins de Retzsch, avec une analyse du drame de Goethe par Elise Voïart. Paris 1829[3]." Das zweite Bild dieser Sammlung trägt die Unterschrift: „Faust et Wagner, son disciple, font la rencontre de Méphistophèles sous la forme d'un chien."

Das Kupferstichkabinett in Berlin endlich besitzt eine deutsche Originalausgabe der Retzschen Faustbilder: „26 Umrisse zu Goethes Faust, gezeichnet von Retsch (sic!), Stuttgart und Tübingen 1820 (bei Cotta)." Das zweite Blatt dieser Sammlung stimmt zu unserer Dickens-Stelle: es enthält unten die Verse aus Faust, I. Teil:

„Faust. Siehst du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppel streifen?
Wagner. Ich sah ihn lange schon, nicht wichtig schien er mir."

Wir sehen auf dem Bilde Faust und Wagner auf dem Spaziergang vor dem Tor, während der Hund „in weitem Schneckenkreise um sie her und immer näher jagt" (vgl. das englische "tore round and round").

Nach meiner Meinung ist es sehr wahrscheinlich, dafs Dickens die Faustbilder von Moritz Retzsch durch den englischen Nachdruck von 1820 kennengelernt hat und dafs er sich auf sie mit dem Ausdruck "Faust outlines" in der anfangs angeführten Briefstelle bezieht.

BERLIN-TEMPELHOF. DR. ALFRED HEINRICH.

ZU JOHN KOCHS ARTIKEL IN ANGLIA 37, 193.

J. Koch hat S. 194 ein Referat über den gegenwärtigen Stand der Chaucerforschung gebracht. Dabei sind ihm einige Unrichtigkeiten untergelaufen, die ich mir zu berichtigen erlaube. Begreiflicherweise beschränke ich mich auf die Bemerkungen, mit denen er meine Arbeiten bedachte.

Über meine "Untersuchungen zu Chaucer" (1918) sagt er: „Der Verfasser will dessen Schöpfungen lediglich als Erzeugnisse seiner Phantasie, ohne jede Bezugnahme auf äufsere Umstände hinstellen und nachweisen, dafs Chaucer kein 'Gelegenheitsdichter' war." Nun habe ich zwar nachweisen wollen, dafs Chaucer kein Gelegenheitsdichter im gemeinen Sinne des Wortes war, der auf Bestellung und Lohn arbeitete, habe aber nirgends seine Schöpfungen lediglich als Erzeugnisse seiner Phantasie hingestellt, vielmehr bei jedem seiner Gedichte dargelegt, wie es nicht blofs aus innerem Drang und Stimmung, sondern aus seinen jeweiligen Lebensverhältnissen, nach dem Stand und Inhalt seiner Studien, nach seiner Erfahrung und in Anlehnung an fremde Muster, die wechselnd von Einflufs auf ihn waren, entstand, und habe möglichst nach der Gelegenheit geforscht, die seine Schaffensfreude anregte, und nach der Stunde, die es gebar. So war es wohl Bezugnahme auf äufsere Umstände, wenn ich sein Buch von der Herzogin darauf zurückführte, dafs er sich als Jüngling in eine Dame von hohem Rang verliebt hatte und sie durch den Tod verlor. So waren es wohl äufsere Umstände, wenn ich die Entstehung des Parlaments der Vögel nicht blofs durch die erhöhte religiöse Stimmung nach der italienischen Reise, durch das Studium Dantes, des Alanus und des Somnium Scipionis sowie durch eigene Liebeserfahrungen erklärte, sondern S. 40 der „Untersuchungen" auch darauf hinwies, dafs er 1374 ein einträgliches

Amt, eine Jahrespension erhielt, von der City ein eigenes Haus mietete, einen eigenen Hausstand gründete und heiratete. Das alles, meinte ich, war's, dafs er die Würde und Schönheit der welterhaltenden Liebe im Gegensatz zu der blofs sinnlichen erkannte und besang, dafs er sich von der tändelnden Liebe lossagte und der ehelichen seinen Preis widmete. Wenn nun Koch im nächsten Satze sagt: „So leugnet L. jede Beziehung des Vogelparlaments auf König Richard und seine Gemahlin, es soll vielmehr ein Gedicht auf Chaucers eigene Hochzeit sein (!)“, so ist das zu berichtigen. Über das Rufzeichen gehe ich hinweg, weil es offenbar Kritik ist und ich auf Kochs Kritik nicht reagieren, sondern nur Tatsächliches berichtigen will, aber der zweite Teil des Satzes ist falsch, abgesehen davon, dafs es unklar ist, was ein Gedicht auf eine Hochzeit sein soll. Kochs Worte könnten die Meinung wecken, dafs ich das Vogelparlament in seiner Manier, analog mit seiner Deutung auf Richard und Anna erkläre, etwa in der umworbenen formel des Gedichtes seine Braut Philippa, in einem der freienden Adler Chaucer, in den andern zweien irgendwelche Nebenbuhler sehe. Aber ich sehe in seiner Hochzeit nichts als einen äufseren Umstand mit zu den andern, die zu der poetischen Schöpfung Anlafs und Gelegenheit gaben. Mehr als das sprach ich nicht aus, wenn ich sagte: „Da können die, welche im Parlament der Vögel ein Gelegenheitsgedicht sehen wollen, sich befriedigt fühlen. Die Gelegenheit ist seine eigene Hochzeit.“

Der nächstfolgende Satz des Referates lautet: „Die Widmung der Legende von guten Frauen an Königin Anna hält L. wie den ganzen zweiten Prolog, für die Fälschung eines Mönchs.“ Er ist Wort für Wort zu berichtigen. Ich habe S. 144 der Untersuchungen ausdrücklich erklärt, dafs ich in der Bearbeitung F nichts sehe, was vermuten liefse, dafs der Bearbeiter sich unter seiner Lady der Ballade die Königin Anna gedacht habe, die Widmung an diese, also die Verse F 496/97, halte ich für eine spätere Interpolation, aber den Bearbeiter habe ich nirgends einen Fälscher genannt. Ein Fälscher wird von irgendwelchen Motiven geleitet und geht mit Überlegung und Raffinement vor; davon ist in F gewifs nichts zu merken. Der Bearbeiter war wohl ein Verderber des Chaucerschen Textes, war aber dabei wahrscheinlich des

besten Glaubens, und ich habe mir in den Engl. Stud. 56, 36 erlaubt, eine Vermutung auszusprechen, wie er zu seiner Umarbeitung gekommen sein dürfte.

Koch sagt dann: „Da Langhans also durch keine historischen Daten gehindert ist, kann er die Entstehungszeit dieser Dichtungen nach Belieben ansetzen.“ Diesen Satz kann ich nur gelten lassen, wenn er nichts mehr und nichts anderes sagen will, als dafs es mir mit demselben Recht unter Angabe meiner Gründe beliebte, das Parlament z. B. in das Jahr 1374 zu setzen, wie es Koch beliebte, es in das Jahr 1381 und dann 1382 zu verlegen. Übrigens habe ich nur das Buch von der der Herzogin abweichend von den andern Forschern in das Jahr 1364 verlegt, für alle andern Ansätze kann ich mich auf bewährte Vorgänger berufen. Das Parlament setze ich wie Furnivall und ten Brink in seinen „Studien“ ins Jahr 1375, das Haus der Fama wie Furnivall, ten Brink und Skeat in das Jahr 1384, die Legende wie diese in das Jahr 1385. Von Belieben, wenn es etwa Willkür bedeuten soll, kann also keine Rede sein.

Koch schliefst sein Referat über meine „Untersuchungen“ mit dem Satze ab: „Wer Näheres über die Art und Weise erfahren möchte, wie der Verfasser seinen Gegenstand behandelt, lese meine Rezension im Litbl. 1919, 3/4.“ Obwohl es streng genommen aufserhalb des Rahmens tatsächlicher Berichtigungen fällt, möchte ich doch eine Bemerkung dazu machen. Richtiger hätte es gewifs gelautet: „Wer Näheres über die Art und Weise erfahren möchte, wie der Verfasser seinen Gegenstand behandelt, lese seine Untersuchungen.“ Ich kann doch unmöglich annehmen, dafs Koch meint, seine Rezension überhebe die Fachgenossen der Notwendigkeit, sich ein eigenes Urteil zu schöpfen. Es hätte auch dem Anschein der Objektivität nicht geschadet, wenn er neben dem Hinweis auf seine Rezension auch auf andere aufmerksam gemacht hätte, z. B. auf die im Lit. Zentralblatt 1919, Nr. 6, oder die im Neophilologus 1919.[1])

---

[1]) Man gestatte mir, den Lesern das Nachschlagen zu ersparen, wenn ihnen diese Rezensionen nicht leicht zur Hand sind. Im Lit. Zentralblatt beginnt M. L. die Anzeige meiner „Untersuchungen“ in folgender Art: Ein furchtlos-aufrichtiges Buch, frei von jeglichem blinden Autoritätsglauben. Sein eingestandener Zweck ist, keine neuen Hypothesen aufzustellen,



Auf S. 217 kommt Koch wieder auf mich zu sprechen: „Mit der Auffassung von Langhans, der den G-Prolog allein als echt ansah, den andern als eine Fälschung, brauchen wir uns nicht weiter zu beschäftigen, da ich vorhin schon sein ganzes Buch als verfehlt charakterisiert habe. An diesem Urteil ändert auch nichts ein späterer Aufsatz desselben Verfassers (Engl. Stud. 56, 36), in dem er seine Stellung zu der Frage auf Grund einer, doch nur oberflächlichen Hss.-Vergleichung zu verteidigen sucht.“ Der letzte Satz erfordert eine Richtigstellung. Die Vergleichung der Handschriften Gg und Fairfax hatte ich schon in den „Untersuchungen“ Zeile für Zeile, Wort für Wort vorgenommen, ich lasse es dahingestellt, ob oberflächlich oder nicht. In meinem Aufsatz in den Engl. Stud. habe ich (vielleicht überflüssigerweise) einleitend dargelegt, warum ich glaubte, Fairfax als Vertreter seiner Gruppe mit Recht gewählt zu haben, und stellte nur zu diesem Behufe alle Varianten, die sich bei Fairfax und seinen Verwandten zeigen, zusammen, und ging dann an die Aufgabe meines Aufsatzes, die systematische Zusammenstellung jener Hauptmomente in Gg und F, die erweisen, dafs F eine Überarbeitung von G ist. Solche Hauptmomente waren die Behandlung der Stelle in Machault, Tarbé p. 123, und die Verwerfung der Verse 59—88 Gg durch F. Es war keine Verteidigung meiner Stellung zu der Prologfrage, sondern eine übersichtlichere Wiederholung dessen, was ich in den Unter-

sondern mit den alten aufzuräumen. So richten sich des Verfassers streng philologischer Methode folgenden Untersuchungen über das Parlament der Vögel gegen John Kochs astronomische Theorien usw.

Die eingehende Besprechung im Neophilologus beginnt: "Herr L. has in an admirable manner endeavoured to show us his own views upon the subject. It is very often that you come across a book which has two or three new views to offer; but the greater part of the theories developed here is quite new — and very plausible." Der Artikel schliefst: "The little that has been said will be sufficient to show that there is plenty of new matter in this book. Great ingenuity and unflagging zeal, together with great love for and thorough acquaintance with Chaucer's work speak to us from every page. And when Herr L. says (p. 14): „Ich beanspruche das Recht jedes ehrlichen Forschers, hoffen zu dürfen, dafs ich den Sinn und die Absicht der kleineren Dichtungen Chaucers richtig dargetan und die störenden Deutungen Chaucers widerlegt habe“, I think that most of us, after reading his book, will agree that the author has thoroughly succeeded."

suchungen dargelegt hatte, damit meine Gegner, Koch und Hugo Lange, wissen, was sie an meiner Auffassung konkret zu widerlegen haben. Ich warte noch immer darauf, daſs sie es tun.

Weniger wichtig ist, was Kochs Referat S. 219 zu meinem Aufsatz Angl. N. F. 32, 226 ff. sagt: „Ganz anders Langhans, der in der Anelida ein miſslungenes Jugendgedicht erblickt, das man nicht aus dem Nachlasse des Dichters hätte hervorholen sollen. (!)“ Ich habe wohl dieses Gedicht nicht ein Jugendgedicht genannt, hätte es auch nicht tun können, da Chaucer im Jahre 1373—74, in das ich es verlege, schon über 33 Jahre alt, also kein Jüngling mehr war. Zu der Schluſswendung Kochs bemerke ich nur, daſs sie etwas schief geraten ist. Ich bedauere nicht, daſs Anelida aus dem Nachlasse hervorgeholt wurde; im Gegenteil: sie ist mir, wie ich zum Schluſs meines Aufsatzes sagte, als ein Markstein in der Entwicklung des Dichters, so verfehlt und unbedeutend sie ist, von Wert. Ich wies aber allerdings darauf hin, daſs Chaucer diese seine Arbeit selbst niemals erwähnt, daſs Lydgate der erste ist, der sie nennt, und sprach die Vermutung aus, der Dichter habe eingesehen, daſs es ein miſslungener Versuch war, den er aus diesem Grunde nicht vollendete und nicht veröffentlichen wollte, und daſs erst die Leute, die seinen Nachlaſs durchstöberten, es pietätlos ans Tageslicht brachten. Es muſs diese Vermutung Koch nicht gefallen, aber mit Rufzeichen tut man dergleichen nicht ab; das sind stumpfe Pfeile.

Schlimmer ist, wie Koch S. 241 endlich auf meine Abhandlung (Angl. 45) über den Reimvokal *e* bei Chaucer hinweist. Er tut es wohl ohne kritische Glosse, aber es ist so, als ob er von der Abhandlung nur die letzten Zeilen gelesen hätte. Ihr Ergebnis ist nicht, abweichend von ten Brink, daſs Chaucer die Quantität streng beobachtet und in der Qualität sich einige Freiheiten erlaubt habe. Das wuſste ten Brink auch. Meine Untersuchung galt vornehmlich der Frage, ob es bei Chaucer Wörter mit *ē* gäbe, die er bald als *ȩ̄*, bald als *ẹ̄* reime. Ein Referat hätte d a s hervorheben sollen.

Ich bedauere, daſs alles, was John Koch über mich sagt, um Wahrheit zu werden, berichtigt werden muſs.

KATZENBERG-SCHWANENSTADT (OÖ.). DR. V. LANGHANS.

ZUR JÜNGEREN GENESIS.

I. Bemerkungen zum Text.[1])

238. ... *and sǣdon ealles þanc, / lista and þāra lāra.* Der Sinn ist tadellos, aber die normale Alliteration läſst ein *g* erwarten. Anstatt der früher von Grein und Sievers angenommenen Lesung *and sǣdon* [*Gode*] ..., schlägt Holthausen (*Angl.* 44, 355) als einfachste Besserung den Einschub von *gōdes* vor: *georne tōgēnes and sǣdom ealles* [*gōdes*] *þanc* ...

263. *sōhte hetesprǣce, / gylpword ongēan.* Zu diesem Gebrauch von *sēcan* ist zu vergleichen Alts. Gen. 46 f. *ni habda ... te thī / sundea gisuohta*, s. *Beitr.* 46, 164 ff.

282 f. *Hwȳ sceal ic æfter his hyldo ðēowian, / būgan him swilces geongordōmes?* Der von Sievers (Heliandausgabe, S. XXXIII, Anm.) vor langen Jahren ausgesprochene Gedanke, daſs in dem alts. Original *iehan* gestanden habe, ist von Kock (*Plain Points and Puzzles*,[2]) 11 f.) wieder zu Ehren gebracht worden: das dem Angelsachsen nicht geläufige *begean* wurde in ein der Schreibung nach ähnliches, dem Sinne nach ansprechendes, aber der Konstruktion und Alliteration nach bedenkliches *bugan* umgesetzt. Also für uns gibt es da nichts zu bessern.

276 f. *cwæð him twēo þūhte, / þæt hē Gode wolde geongra weorðan.* **291.** *ne wille ic leng his geongra wurþan.* Das Verbum *weorðan* ist offenbar mit bestimmter Absicht gewählt. Es drückt das Vertauschen eines Zustandes mit einem andern in konkreter Prägung aus: Satan will nicht (immer und immer wieder) zum Knechte erniedrigt werden. Man vergleiche damit

[1]) Nach meiner Ausgabe, *The Later Genesis and other Old English and Old Saxon Texts relating to the Fall of Man.* Heidelberg 1913.

[2]) Abgekürzt: *P. P. P.*; s. Literaturangaben, unten.



den als selbstverständliches Verhältnis hingestellten Fall: *ic mæg hyra hearra wesan* 288. Eine solche auf den ersten Blick befremdende Bevorzugung von *weorðan* ist öfter zu Unrecht beanstandet worden. Als analoge Beispiele seien genannt: Boeth. 37, 2 f. [*Bosiris*] *wolde hine ādrencan on þǣre ēa ðe Nilus hātte; ðā wearð hē* [*Erculus*] *strengra ond ādrencte hine;* Brunanb. 48 *þæt hīe beaduweorca beteran wurdan;* Chron. A. D. 959 (D, E) *þæt his gōde dǣda swȳðran weorðan þonne misdǣda.* Als annehmbare Übersetzung dieses *weorðan* stellt sich das engl. *'turn out'* ein.

So im Altnordischen. Z. B. Fáfnism. 22, 4 *þitt varþ nú meira megin*;[1]) Þrymskv. 12, 4 *mik veizt verþa vergjarnasta, / ef ekk meþ þér í jǫtunheima.* — Ähnlich im Altsächsischen. So Hel. 1336 *gi werðat ōk sō sālige,* 207, 1941, 3516 usw.

316. *symble fȳr oððe gār, / sum heard geswinc habban sceoldon.* E. Glogauer (*Die Bedeutungsübergänge der Konjunktionen in der ags. Dichtersprache* [1922], S. 13) tut dem Dichter Unrecht, wenn er — wohl durch die unrichtige Zeichensetzung bei Grein-Wülker verführt — die Unklarheit des Ausdrucks an dieser Stelle bemängelt. Im Gegenteil, das bemerkenswerte Nebeneinander von Hitze und Kälte wird in unserer Dichtung sehr einleuchtend erklärt. Des Abends erdulden die bösen Engel Feuer (*þǣr hæbbað hēo on ǣfyn ungemet lange / ealra fēonda gehwilc fȳr ednēowe* 313), des Morgens bringt der kalte Wind furchtbaren Frost (*þonne cymð on ūhtan ēasterne wind, / forst fyrnum cald* 315);[2]) stets leiden sie, bald Feuer (*fȳr*), bald Kälte (*gār*). Dafs hierfür *fǣr oððe sār* einzusetzen sei (Holthausen l. c.), ist kaum überzeugend. Das eigenartige *gār* möchte man nicht gern preisgeben. Eine schwache Anknüpfung bieten etwa Ausdrücke wie *winterbiter weder* Dan. 379 (s. *Angl.* 37, 539); vgl. auch Vom jüngsten Tage (Gr.-Wü. II, 264) 190 ff. (Wulfst. 138, 25 ff.): *þǣr synt tō sorge ætsomne gemenged / se þrosma līg and se þrece gicela, / swīðe*

---

[1]) So natürlich auch z. B. Vǫlsungasaga, c. 1 *ok varþ hann sigrsǽll*; Ludwigsl. 56 *sīn warth der sigikampf*; Musp. 47 *sigalōs werdan.* — Auf gleicher Stufe steht die bemerkenswerte Wendung *tō lāfe wearð* (*wurdon*) im Orosius; so 56, 8 ff. *hīe tō ðon swīðe forslagene wurdon on ægþere hand, þæt hiera fēawa tō lāfe wurdon*; so 70, 16 ff., 92, 20, 206, 20 f., 222, 9, 268, 9. (Diesen Hinweis verdanke ich meiner Schülerin, Miss Louise G. Frary.)

[2]) Vgl. Phoen. 15 *forstes fnæst.*

hāt and ceald helle tōmiddes; Räts. 41. 54 f. *se hearda forst, / hrīm heorugrimma.*[1]) Wäre es denkbar, dafs dem Dichter bei dem von Osten kommenden Morgenwind das bekannte 'diei (lucis) spiculum' vorgeschwebt hat?[2])

345 f. *hēt hine þǣre sweartan helle / grundes gȳman.* Kock, der beste Kenner der Variationstechnik, macht darauf aufmerksam (*Angl.* 42, 122), dafs *grundes* und *helle* als Variationsglieder fungieren, demnach Komma hinter *helle* zu setzen sei. "There is little doubt that, in solemn recitation, *þǣre sweartan helle* und *grundes*, severed by a pause, were felt as variations of the same central idea quite as distinctly as the corresponding words in: *þās helle sēcan / and þās grimman grundas* Gen. 406 f., *sē ðe helle forð healdan sceolde, / gīeman þæs grundes* ib. 348 f. ..." Dies ist durchaus möglich. Immerhin ist es oft nicht leicht für uns zu entscheiden, wo die Grenze zwischen Unterordnung und Nebenordnung zu ziehen ist. So treffen wir ja z. B. eine unzweideutige Verbindung wie *forþon hē sceolde grund gesēcean / heardes hellewītes* Gen. 302 ff.[3]) — Auch in Fällen, wo unzweifelhaft Variation vorliegt, ist mitunter verschiedene Auffassung über die genaue Abgrenzung der Variationsglieder möglich. Sicherlich ist *helle* mit Kock als Dativ aufzufassen in Gen. 361 f. *þæt hē ūs hæfð befælled fȳre tō botme, / helle þǣre hātan*; als

[1]) Thorpe, Fufsnote zu Gen. 316: 'cold, piercing as a dart' — Zu Chaucers *swerd of colde* Legend of Good Women 127, *swerd of winter* Squire's Tale 57 erinnert Cook an R. de Rose 6678 ff. und an lat. 'penetrale frigus' (Vergil u. a.) (*Transact. of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, Vol. 23 [1919], S. 32).

[2]) Vgl. *E. St.* 42, 335, zu *dæges ord* (Gen. 2874 ff.). Eine Bestätigung der Vermutung über den Ursprung dieser — natürlich anders als in Gen. 316 gemeinten — Metapher finde ich in einer Urkunde in Thorpes *Diplom. Angl.* S. 252: 'Predictus igitur piscatorum didasculus, hiis auditis evigilans, lucisque diei spiculum in oriente conspiciens, in aquam, sicut sibi iussum fuerat, tragum suum laxare cepit ...' Hier tritt der weitere Umstand hinzu, dafs, wie in der Genesis, der Sonnenaufgang über dem Wasser beobachtet wird. (Grimm, *D. M.* III, 221 verwies auf dieselbe Urkunde [nach Kemble, *Cod. Diplom.* Nr. 581], mit knappem Zitat.) — Zu den beiläufig (*Arch.* 114. 203) erwähnten neueren Parallelen könnte hinzugefügt werden Longfellow, Hiawatha 22, 166: And the long and level sunbeams Shot their spears into the forest (von der untergehenden Sonne). S. jetzt auch N. E. D.: spear sb.[1], I. 7.

[3]) Für Variation tritt Kock ein in *tō nēotenne neorxnawonges, / beorhtne blædwelan* Christ 1390 (*P. P. P.* 2), desgl. in *neorxnawanges, / dugeðum bedæled* Gen. (A) 929 f. (*Angl.* 45, 127).



'variatum' könnte man dabei sowohl *fȳre tō botme* als bloſs *fȳre* ansehen, vgl. *wǣron þā befeallene fȳre tō botme, / on þā hātan hell* Gen. 330 f.; *on* mit Akkusativ wechselt ja beliebig mit *tō* (das vor *helle* 362 nicht wiederholt zu werden brauchte). Was den Dativ *fȳre* betrifft, für den nach neuerem Sprachgebrauch der Genitiv zu erwarten wäre, so ist zu erinnern an Konstruktionen mit persönlichem Dativ — die den Ausgangspunkt gebildet haben mögen — wie z. B. *him* ... *hreþre*, ... *aldre gesceþðan* Beow. 1446 f., *geong(um) cempan* ... *higes cunnian* ib. 2044 f.

369 f. (*wā lā* ...) *and mōste āne tīd ūte weorðan, / wesan āne* *w i n t e r s t u n d e.* Die Ausdrücke für Zeit waren ehedem sehr dehnbar, und so finden wir denn in diesem Fall einerseits 'one season', 'one winter's (or, year's) space' (B.-T., Thorpe, Kock, *Jubilee Jaunts and Jottings*[1]) 14), andrerseits 'hora', 'hora hiemalis' (Grein, Spaeth, Kennedy, Wyatt) als Bedeutung angesetzt. Letzteres ist natürlich viel eindrucksvoller und steht in bestem Einklang mit einer Stelle wie Met. Boeth. IV, 18 ff. ... *sumurlange dagas* (so Jul. 495 *sumerlongne dæg*) ..., *þæm winterdagum wundrum sceorta / tīda getiohhast,* in der entsprechenden Prosa, 10, 10: *þū þe ðām winterdagum selest scorte tīda* ... Der Gedanke: 'wie kurz sind die Wintertage' konnte leicht zu dem Schluſs: 'die kurzen Winterstunden' führen. Daſs Satan den Wunsch aussprechen sollte, einen Winter drauſsen zu sein (weshalb auch gerade Winter?), um mit Adam zu kämpfen (vgl. 387 f. mit 368—70), will nicht einleuchten. Zwar sind die bösen Engel drei Tage lang vom Himmel in die Hölle gefallen (306 ff.), aber andrerseits gelangt der Abgesandte Satans im Fluge augenscheinlich sehr schnell zu Adam und Eva. Nun ist es allerdings nicht gänzlich ausgeschlossen, daſs *winter* hier für 'Jahr' steht (das mehrfach belegte *wintertīd* heiſst aber stets 'Winterszeit'), aber der ganze Zusammenhang weist eher darauf hin, daſs *winter-* als verstärkender Zusatz gemeint war.

Beachtung verdient noch die bezeichnende Abstufung in der Folge *weorðan* : *wesan.*

385 ff. *swā ic wāt hē mīnne hige cūðe, / and þæt wiste ēac weroda Drihten, / þæt sceolde unc* *Ā d ā m e y f e l e*

---

[1]) Abgekürzt: *J. J. J.*, s. Literaturangaben, unten.



gewurðan / ymb þæt heofonrīce, þǣr ic āhte mīnra handa geweald. Thorpe: 'that should us through Adam evil befall, about the realm of heaven'. Grein: 'daſs es mir und Adam sollte übel werden / um das Himmelreich'. Indessen, wie in meinem Aufsatz 'Concerning the functions of Old English *geweorðan* and the origin of German *gewähren lassen*' (*J. E. G. Ph.* 18, 250 ff.)[1]) näher ausgeführt ist, handelt es sich hier um die Bedeutung 'convenire'; 'be agreeable to', 'please', 'suit', 'agree', wobei das persönliche Objekt meist im Akkusativ, gelegentlich, besonders in späteren Texten, auch im Dativ erscheint. Also es heiſst: 'we two, I and Adam, should ill agree as to, i. e. fight about, the kingdom ...'[2]) Von den zahlreichen Beispielen für diese Ausdrucksweise seien hervorgehoben: *wyn þū nū ongēan þone wuldres Cyning, and gewurðe þē and hym* Harrowing of Hell (Bright's *Ags. Reader* 133, 22), *þā hīe nānre sibbe ne geweard* Oros. 204, 33, *þā senatores ... heora rǣd cȳðdon þām cāsere, and him geweard ānes* Ælfr. Lib. Iud. Epil. ed. Grein 263, 26; dazu *thea gumon alle giwarð, / that sie ina gihōbin te hēroston* Hel. 2883.

Vor *swā* 385 wäre anstatt des Kommas besser ein Semikolon zu setzen wie in 381. Kock (*Ark. f. n. F.* 37, 114) schlägt für beide Fälle einen Punkt vor.

475 f. *habban him tō wǣron witode geþingþo / on þone hēan heofon.* Die, wie zu vermuten, verderbte Stelle (*witode* und *geþingþo* zeigen Korrekturen) ist verschiedentlich gebessert worden, zuletzt von Holthausen (l. c.), der ein Komma nach *geþingþo* setzt und vor *on þone hēan heofon* ein *sceolde* einschiebt. Will man ein Verbum ergänzen, so wäre *mōste* besser am Platze, das sinngemäſs in diesem Satze — Schilderung der Freuden, die dem Lebensbaume entsprieſsen — steht (so 469, 472), während *sceolde* richtiger auf das vom Todesbaume drohende Geschick weist (479, 481, 484, 486, 488). Mir scheint der *J. E. G. Ph.* 12, 252 vorgeschlagene Weg immer noch der gangbarste zu sein: *habban him tō wǣron wuldor* (oder *wynne*) *geþinged / on þone hēan heofon.* Die Präposition *on* mit dem Richtungsakkusativ (vgl. dagegen 474 *hēr on worulde*) stellt

[1]) Vgl. auch F. G. Hubbard, *J. E. G. Ph.* 17, 119 ff.

[2]) Einen entsprechenden kausativen Ausdruck finden wir Oros. 114, 15 ff. *On þæm dagum ... wǣron twēgen cyningas ymb þæt rīce winnende ..., þā sendan hīe tō Philippuse, and bǣdon þæt hē hīe ymb þat rīce gesēmde.*



sich zu *tō* in der vielbesprochenen Beowulfstelle ***wiste þǣm āhlǣcan | tō þǣm hēahsele hilde geþinged*** 646f. Schlieſslich wäre aber selbst die handschriftlich gebotene Lesart, wenngleich metrisch weniger gut, nicht als unmöglich abzuweisen; der Sinn bliebe derselbe. (So Kock, *J. J. J.* 29.)

568f. ***Meaht þū Ādāme eft gestȳran, | gif þū his willan hæfst, and hē þīnum wordum getrȳwð.*** Thorpe: 'Thou mightest Adam afterwards rule, if thou his affection have, and he trust in thy words.' Auch Kock (*P. P. P.* 14) faſst ***willa*** in dem Sinne von 'good will' (wie in 504): 'if thou enjoyest his good will (and confidence)' und fügt hinzu: "The words of the tempter interpreted in this way appeal a good deal more intensively to the woman's ambition."[1]) Dies ist eine wohl mögliche und jedenfalls psychologisch interessante Erklärung. Der Zusammenhang könnte aber ebensogut für die Greinsche Auffassung geltend gemacht werden: 'wenn du den Willen dazu hast'. Zu dem Gebrauch von ***his*** (gen. sing. neutr. = *þæs*) vgl. ***þū meaht his þonne rūme rǣd geþencan*** 561; 413, 621, 635, 829, 432 (= *þæs* 397). Der Versucher ist darauf aus, sie zur Tat anzutreiben, sie willig dazu zu machen; so 559f. ***gif þū þēah mīnum wilt, | wīf, willende wordum hȳran.*** Der Sinn von ***and hē þīnum wordum getrȳwð*** erhellt aus dem folgenden: ***gif þū him tō sōðe sægst, hwylce þū selfa hæfst | bisne on brēostum,*** vgl. 613, 649, 706.

Was ***gestȳran*** betrifft, so will Satan der Eva keine Aussicht auf Beherrschung Adams machen, vielmehr soll sie ihn seinerseits (*eft* 'in his turn') abbringen von seiner Halsstarrigkeit, so daſs — ***hē þone lāðan strīð | . . . ān forlǣteð*** 572f. Freilich kann (*ge*)*stȳran* 'lenken', 'regere', 'gubernare' im allgemeinen bedeuten, aber vorzugsweise heiſst es doch 'wehren', 'corrigere', 'compescere' ('restrain'), wie z. B. ***stȳran sceal mon strongum mōde*** Gnom. Ex. 51, Seef. 106, ***nefne him holm gestȳreð*** Gnom. Ex. 106, ***þā him stȳran cwōm stefn of heofonum*** Exod. 416; ***ac hē him þæs ðinges gestȳrde*** Jud. 60. Jedenfalls scheint mir Grein den Sinn des Verbums richtig getroffen zu haben, wenn er übersetzt: 'du magst den Adam auch wohl umlenken dann'.

---

[1]) So dachte auch S. A. Brooke (*Early English Literature* S. 310), obwohl er *willa* anders beurteilte: 'then, too, thou mayest turn Adam round thy pleasure'; er verwies auf Par. Lost IX, 816ff.



621 f. Eine verbesserte Interpunktion führt Kock (*P. P. P.* 14) ein: *þēah hē his wyrðe ne sīe* // *tō ālǣtanne:* / *þæs fela hē mē lāðes spræc.*

707. *þe him þæt wīf* [*wēðum*] *wordum sægde.* Ich hatte *wēðum* ergänzt, da ein alts. *wōðium* besonders leicht vor *wordum* hätte ausfallen können. Holthausen (l. c.) schlägt die dem Sinne nach besser passende Ergänzung: *þæt* [*wlitige*] *wīf* vor (vgl. z. B. Gen. 627).

759 f. *ealle synt uncre hearmas gewrecene* / *lāðes þæt wit lange þoledon.* Den Genitiv *lāðes* erklärte ich in der Ausgabe aus der naheliegenden Vorstellung der Genugtuung, des Ersatzes. "The revenge [accomplished] implies the idea of compensation or remedy (*bōt*), which accounts for the gen. *lāðes.*" Dazu Jud. 157 f. (*ēow ys . . .*) *tīr gifeðe* / *þāra lǣðða þe gē lange drugon.* Die bekannte Beowulfstelle fällt einem ein: *him þæs Līffrēa . . . woroldare forgeaf* 16 f. (*þæs* bezüglich auf *fyrenðearfe . . . þe hīe ǣr drugon . . . lange hwīle*). Vgl. auch Gen. 398 f. *þæt wē on Ādāme . . . andan gebētan.*

Eine neue Auffassung trägt Kock vor (*J. J. J.* 29, *Kontinentalgerman. Streifzüge* 24 f.),[1] der *lāðes* von *þæt* abhängen läſst, so daſs die Stelle in Prosa umgesetzt lauten würde: *ealle uncre hearmas synt gewrecene, and eall þæt wit lāðes lange þoledon,* 'tout ce que nous souffrîmes de mal', 'was wir Leides lange litten'. Als Analoga werden Hel. 3378 ff., 4387 f., Dan. 65 f., Beow. 296 ff., 1154 ff., Musp. 69 f. angeführt. Aber in jedem einzelnen Falle liegen Indefinita vor, *sō what sō, swilc, wēlīh* — z. B. Hel. 3378 ff. *thū thār alla thīna wunnea farsliti,* / *gōdes an gardun sō what sō thī gibiðig forð* / *werðan skolda* — während die einzige Stelle, in der *that* in derselben Weise werwendet sein könnte, Hel. 879 ff., zugestandenermaſsen eine andere (doch wohl zutreffendere) Deutung zuläſst. Demnach erscheint die neuere Erklärung jedenfalls bedenklich.

Wie richtig übrigens Kock in seiner Prosaversion die normale Konstruktion herausgefühlt hat, zeigt die Stelle, Vom jüngsten Tage (Gr.-Wü. II, 260) 135 ff. (Wulfst. 137, 29 ff.): (*ealra . . .*) *dīgle geþancas . . ., eal þæt sēo heorte hearmes geþōhte . . . oþþe mannes hand mānes gefremede.*

---

[1]) S. Literaturangaben, unten.



769 f. *selfe forstōdon / his word onwended.* Holthausen (l. c. 356) möchte *wæs* vor *onwended* einschieben, was aber kaum notwendig ist. Man vergleiche etwa Höllenfahrt (Gr.-Wü. III, 175) 2 f. *wiston æþelinges līc eorðærne biþeaht,* Seef. 92 f. *wāt his iūwine ... eorðan forgiefene*; Guðl. 90 f. *ōðer him þās eorðan ealle sægde / lǣne under lyfte*; Beow. 3002 *syððan hīe gefricgeað frēan ūserne / ealdorlēasne.*

830 ff. (*Gif ic Waldendes willan cūðe ...*) *ne gesāwe þū nō snīomor, / þēah mē on sǣ wadan / hēte heofones God heonone nū þā, / on flōd faran, nǣre hē firnum þæs dēop, / merestrēam þæs micel, þæt his ō mīn mōd getwēode.* Die, wie ich hoffe, richtige Erklärung trug ich *Angl.* 37, 542 nach: 'du würdest nimmer sehen, ... dafs ich Bedenken trüge'.

Zu beachten ist die Fügung: *nǣre hē firnum þæs dēop,* 'wäre die See noch so tief'. Dies ist wohl das älteste englische Beispiel[1]) für diese eigenartige Ausdrucksweise im Konjunktiv — mehrere altenglische Fälle mit Indikativ[2]) gab Kock in seinen gehaltvollen Darlegungen *J. J. J.* 67, *Angl.* 43, 304, 46, 83 f. —, und zugleich wirft es Licht auf den Ursprung der Formel. Denn wenn auch *þæt his ō mīn mōd getwēode* dem Sinne nach eng mit *ne gesāwe þū nō snīomor* zusammenhängt, so ist andrerseits *nǣre hē firnum þæs dēop* erst durch Beziehung auf das folgende *þæt ... getwēode* syntaktisch recht verständlich. (Diese doppelte Beziehung kann leider durch keine Interpunktion genügend zum Ausdruck gebracht werden.) Der Übergang vom selbständigen zum abhängigen Satze — mit bedeutsamer Folge für die Setzung der Negation — war hier sehr leicht.[3])

---

[1]) Der älteste Beleg für das besser bekannte 'never so' scheint in der Chronik A. D. 1086 zu stehen, cf. Einenkel, *Histor. Syntax*³ SS. 77, 43; s. auch Abbott, *Shakespearian Grammar* §§ 52, 406, Franz, *Shakespeare-Grammatik* § 408; Mätzner, *Engl. Gram.* III, 142 f.; *N. E. D.*: never so (sub 'never' 4), cf. ever so (sub 'ever' 9 b).

[2]) Wechsel zwischen Indikativ und Konjunktiv in verschiedenen Hss. eines frühmittelengl. Textes: Poema Morale 78 *nis hit* (: *ne bie hit*) *na swa derne ido ne a swa þeostre nihte.*

[3]) Als ein immerhin analoger Fall sei erwähnt Das jüngste Gericht (Gr.-Wü. III, 174) 109 ff.: *Nǣfre mon þæs hlūde horn āþȳteð / nē bȳman āblāweþ, þæt ne sȳ sēo beorhte stefn / ofer ealne middangeard monnum hlūdre.*

Gen. (A) 862 ff.[1]) *þā sōna ongann swegles Aldor / weard āhsian woruldgesceafta, / hēt him ricene tō rīce þēoden / his sunu gangan.* Über den wahren Sinn von *āhsian* an dieser Stelle gibt die Bibel Aufschlufs, Gen. III, 9 'vocavitque Dominus Adam et dixit ei: ubi es?' D. h., *ongann* ... *āhsian* = 'Gott fragte nach Adam'. Es handelt sich um eine Bedeutung, die wir sowohl in ihrer 'imperfektiven' wie 'resultativen' Art auch sonst vielfach antreffen.[2]) So Gen. 2451 ff. *cōmon Sodomware ... corðrum miclum cuman ācsian*; Ælfr. Saints XXXIII, 182 *hē þā sende tō þām brȳdguman and hī āxode þǣr, ac hēo þǣr næs*; Ines Gesetze 39 *gif hwā fare unālīefed fram his hlāforde oððe on ōðre scīre hine bestele, ond hine mon geāhsige* (Liebermann: 'und man ihn erkundet', Quadripartitus: 'et inveniatur postea'); Chron. A. D. 755 *þā geāscode hē þone cyning ... on wīfcȳþþe on Merantune*; Ælfr. Saints XIX, 31 f. *oð þæt se ealdormann ... hine ðǣr geāxode* (Skeat: 'discovered him there'). Weitere Beispiele bieten Gr. Spr. und B.-T. (Analog findet sich *gefrignan*, z. B. Kreuz 75 f.: *hwæðre* '*mē þǣr Dryhtnes þegnas ... gefrūnon.*)

Es zeigt sich also, dafs *weard ... woruldgesceafta*, das an und für sich Variation von *swegles Aldor* sein könnte (so Kock, *P. P. P.* 15), tatsächlich Akkusativ ist und sich auf Adam bezieht. Der umschreibende Ausdruck ist völlig einwandfrei. Aufser den angeführten Parallelen, Gen. 198 f. (Gen. I, 28, II, 15), Christ 1388, mag auch Gen. 171 f. erwähnt sein.

906 f. Thorpes und Ettmüllers Fassung, von Kock (*J. J. J.* 29) nachdrücklich erneuert: *þū scealt wīdeferhð werg þīnum brēostum, / bearm*[*e*] *tredan brāde eorðan* empfiehlt sich, zumal dieselbe mit dem Zusatz von nur einem Buchstaben auskommt. Thorpe freilich liefs sogar *bearm* unverändert (er übersetzte 'thou shalt ... with thy breast, thy belly, tread the broad earth').

914. *tud*dre (MS. *tuddor*). Holthausen (Ausgabe) möchte *tūddor* als alten konsonant. Dativ (Sievers, *Ags. Gram.* § 289) fassen.

932 ff. *wegan swātig hlēor* (ein durchaus idiomatischer Ausdruck) könnte parataktisch neben *þīnne hlāf etan* stehen

[1]) Es werden einige Bemerkungen zu weiteren in meiner Ausgabe enthaltenen Texten angefügt.

[2]) Natürlich berührt sich *āscian* nahe mit *sēcan*, vgl. *M. L. N.* 16, 15 f.

(= 'im Schweifse deines Angesichts'). Dies war die Auffassung in meiner Ausgabe. So auch Holthausen, vermutlich meinte es so auch Thorpe. Dagegen Dietrich, Grein (Wülcker), Kock, *J. J. J.* 29 f.: *swātighlēor.* Für Komposition spricht *tēarighlēor* Gen. 2274. Der Infinitiv *wegan* wurde von Grein zu *andlifne* gezogen, während Kock *wegan* in Parallele zu *etan* setzt: 'thou shalt bring and eat, with sweaty brow, thy bread'. Dem Sinne nach würde *wegan* (Variation von *gerǣcan*) etwas besser zu dem allgemeineren Begriffe *andlifne* passen (vgl. Räts. 33, 11, Leas. [Gr.-Wü. II, 109] 19 ff.), aber die Variationstechnik dürfte Kock Recht geben.

964. *þe hīe æfter dǣde / of ādrifen wurdon.* Die in meiner Ausgabe aufgeworfene Frage: 'should *of* be moved to **964 a**?' ist sicher zu bejahen. Die richtige Einteilung findet sich in Holthausens Ausgabe.

Guðl. 832 f. *þǣre synwræce siþþan sceoldon / mægð and mæcgas morþres ongyldon* ... Vgl. Oros. 274, 9 ff. *þā wearð eft Godes wracu on Rōme: swā longe swā sēo ēhtnes wæs þāra cristenra monna, swā longe him wæs ungemetlīc moncwealm getenge, þæt nān hūs næs binnan þǣre byrig þæt hit næfde þǣre wrace angolden.*

840 ff., 953 ff. Zu dem 'bitteren Trank' (vgl. *Beibl.* 22, 372 f.) wäre noch zu erwähnen Cook, 'Bitter beer-drinking', *M. L. N.* 40 (1925), 285–88. Ein weiterer Beleg, Ælfr. Saints XXXVII, 80 ff. *sēo ylce nǣdre specð nū þurh þises ārlēasan mūð, þe þā frumsceapenan men gefurn forlǣrde* ..., *ac þone dēað þe hē scencte þām frumsceapenum mannum, þone hē dranc ǣrest him sylfum tō bealowe.*

Christ 1403. *Ðā þū of þan gefēan fremde wurde* etc. Vgl. Otfrid I, 5. 56 *giduat er imo fremidi daȥ hōha himilrīchi.*

II. Zum Glossar.

beweorpan 'cast down' 393 ist nachzutragen.

Zu **forweard** 788 (*ἅπαξ λεγόμενον*) bemerkt Kock, *P. P. P.* 14: "Among the Old German words contained in the Glossae Xanthenses we find an adverb *furiwert* which means 'porro', 'modo', 'further'. See Graff." Doch siehe auch *J. E. G. Ph.* 12, 256 f.

Zu **gehlid** und **gehlið** vgl. die Erörterungen von Schücking, *Untersuchungen zur Bedeutungslehre der ags. Dichtersprache*, S. 49 ff. Belegt im Altenglischen überhaupt nur in a) *heofona gehlidu* (*gehleodu*) Christ 518, 904; *hēah heofona gehlidu* Gen. 584; b) *helle gehliðo* ib. 764. Am einfachsten ist es, *heofona gehlidu* (von *gehlid* 'Decke') als 'Himmelsgewölbe', 'Himmel' zu fassen, vgl. *heofones hwealf*; *helle gehliðo* könnte analogisch darnach gebildet sein (Grein Übers.: 'Behausung der Hölle', wie 584 'Wohnung der Hochhimmel'); über das *ð* statt *d* belehrt Sievers bei Schücking, S. 52, Anm. Cf. Falk-Torp, *Etym. Wb.*, s. v. led III. Sonst könnte aber möglicherweise auch die Vorstellung von den Klippen (*næssas*) der Hölle zugrunde liegen, vgl. *Angl.* 36, 187.

Zu **geongra** vgl. noch Braune, *Beitr.* 43, 372, Anm. 2.

Zu **hæleð-helm** vgl. R. Jente, *Die mythologischen Ausdrücke im altenglischen Wortschatz* (Angl. F. Nr. 56) § 178; H. Güntert, *Kalypso, Bedeutungsgeschichtl. Untersuchungen auf dem Gebiet der indogerman. Sprachen* (1919), S. 110 ff.

Zu **lēoht** = 'Leben' sei verwiesen auf *Angl.* 35, 455; ferner auf Cook, 'The Old English Andreas and Bishop Acca of Hexham' (*Transact. of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, Vol. 26 [1924]), S. 301 f.

Der erste Teil von **neorxna-wang** wird voraussichtlich stets dunkel bleiben. Die verwirrend zahlreichen Etymologien sind jetzt bequem zusammengestellt bei Jente, op. cit. § 139 zu finden. Vgl. auch Güntert, *Kalypso*, S. 81 f. Einigermafsen sicher ist wohl nur die Gleichung: (got. *wagg*[*s*] = *παράδεισος*) *neorxnawang* = 'paradisus voluptatis' (Gen. II, 8, 15, III, 24).

rīce, adj. ist zu streichen.

Zu **scyld-frecu** s. M. Förster, *E. St.* 39, 335.

strīð braucht nicht als altsächsisch angesprochen zu werden; Swaen, *E. St.* 57, 6 hat es für das Altenglische nachgewiesen.[1])

[1]) Zu den alts. Elementen in Gen. B wurde von mir einiges nachgetragen *J. E. G. Ph.* 12, 254 ff. Zu *hātan* 'nominari' (*Angl.* 37, 540) hatte sich schon Sievers, *Beitr.* 6, 563 geäufsert. (Die Bemerkung des N. E. D.: "already in OE. the passive infinitive had to be supplied by the active *hātan*" gründet sich allein auf Gen. [B] 344.) — Dafs die Einführung direkter Rede durch *hē þā worde cwæð* 355 nicht aus dem Altsächsischen stammen kann, hebt Heusler (*Z. f. d. A.* 46, 264) hervor. (Alts. *queðan*, ahd. *quedan* kommen nicht vor direkter Rede vor; s. dagegen z. B. Gen. A 195, 905, 1110, 1327 usw.)

Über den Kompar. **strenglīcra** 273 handelt H. Borowski, Lautdubletten im Altenglischen (Halle 1924), S. 11—13. Die Form erklärt sich leicht aus Beeinflussung durch *strengra*.

Zu **þicce,** adv., vgl. aus dem Spätalthochdeutschen, Benediktbeurer Glaube und Beichte II, 35 (M. S. D.³, Nr. XCIV): *unde daȥ ih den hēligen gotes līchenamen nie sō dicche* (Bened. Gl. u. B. III, 60: *emzīge*) *genam sō ih solte.*

þurh-longe 307 ist nach Kock, *P. P. P.* 12 = 'perlonge', 'very long' („parallel with *þrēo niht and dagas*"). Es scheint, dafs die Bildung der zahlreichen Zusammensetzungen mit *þurh-* durch das Muster des lat. 'per-' zum mindesten bedeutend gefördert wurde. Aber in der Dichtung fehlen dergleichen Adjektiva (oder Adverbia) so gut wie ganz; ein einziger (obendrein angezweifelter) Fall: Par. Ps. 77, 38.

wæstm. Björkman (*Beibl.* 25, 202) verlangt neutrales Geschlecht für *wæstm* in 255. Aber *þæt him cōm* ... geht nicht allein auf *wæstm*, sondern ganz allgemein auf den Inhalt der vorhergehenden Sätze. Rieger setzte 255b sogar in Klammern; aber das ist kaum zu empfehlen.

III. Bibliographische Nachträge.[1])

1. Literaturgeschichten.

Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. I. Die althochdeutsche Literatur.* (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. VI, 1.) München 1918.

Wolf von Unwerth und Theodor Siebs, *Geschichte der deutschen Literatur bis zur Mitte des elften Jahrhunderts.* Berlin u. Leipzig 1920.

4. Zur Handschrift.

Henry Bradley, 'The Numbered Sections in Old English Poetical MSS.' *Proceedings of the British Academy* 1915—16, S. 165—87 (auch einzeln erschienen).

Cf. R. Priebsch, *The Heliand MS. Cotton Caligula A* VII *in the British Museum.* Oxford 1925. (Mir bisher nur aus den

¹) Dieselbe Anordnung wie in der Ausgabe wird befolgt.



Anzeigen von Holthausen [*Beibl.* 36, 161 f.] und E. Purdie [*M. L. R.* 20, 488] bekannt.)

5—7. Ausgaben.

Behaghels Ausgabe erschien in 3. Auflage (= 4. Auflage des Heliand) 1922.

Die 9. Auflage von Sweets *Anglo-Saxon Reader* (hrsg. von C. T. Onions) erschien 1922.

Alfred J. Wyatt, *Anglo-Saxon Reader.* Cambridge 1919. [Enthält V. 304—437.]

W. A. Craigie, *Specimen of Anglo-Saxon Poetry selected and edited. I. Biblical and Classical Themes.* Edinburgh, I. B. Hutchen (The Awle Ryale Series). 1923. [Enthält V. 246—598, bisher nur Text.]

Besprechungen von Klaebers Ausgabe: W. Franz, *E. St.* 47 (1913), 248—50; W. W. Lawrence, *J. E. G. Ph.* 13 (1914), 145—46; E. Björkman, *Beibl.* 25 (1914), 202—3.

Ausgabe der *Älteren Genesis* von F. Holthausen (Alt- und mittelenglische Texte, hrsg. von L. Morsbach und F. Holthausen, Nr. 7). Heidelberg 1914. Dazu Nachträge von Holthausen: *Angl.* 46 (1922), 60—62.

8. Übersetzungen.

J. Duncan Spaeth, *Old English Poetry, Translations into Alliterative Verse, with Introductions and Notes.* Princeton 1921. (Früher erschienen in *Early English Poems selected and edited* by H. S. Pancoast and J. D. Spaeth, New York 1910, 1911.) [Enthält V. 246—764, etwas gekürzt.]

Charles W. Kennedy, *The Cædmon Poems translated into English Prose. With an Introduction, and Facsimiles of the Illustrations in the Junius MS.* London und New York 1916. [Enthält vollständige Übersetzung mit nützlicher Einleitung. Die (verkleinerten) Abbildungen der Hs. (mit einleitenden Bemerkungen von Charles R. Morey) bilden eine dankenswerte Beigabe.]

9. Literarisches. Textkritik und Erklärung.

Henry Bradley, 'The "Cædmonian" Genesis.' *Essays and Studies by Members of the English Association* VI (1920), 7—29. (S. 29: [Die Darstellung in Gen. B] "of the story of Paradise

is not unworthy to be placed in comparison with Milton's own." S. 28: "My own inclination is to believe that by some unknown means the poet of *Paradise Lost* must have become acquainted with the work of his unnamed forerunner; but I am bound to admit that apart from internal evidence this belief would have no probability.")

Alan D. Mc Killop, 'Illustrative Notes on Genesis B'. *J. E. G. Ph.* 20 (1921), 28—38. [Einige Parallelen aus der theologischen Literatur; die Eigenart des Dichters.]

S. J. Crawford, 'A Latin Parallel for Part of the Later Genesis?' *Angl.* 48 (1924), 99f. [Beschreibung der Hölle in (Bedas) 'De Die Iudicii'.]

Fr. Klaeber, 'Notes on Old English Poems'. *J. E. G. Ph.* 12 (1913), 252—58; 'Notizen zur Jüngeren Genesis'. *Angl.* 37 (1913), 539—42.

Ernst A. Kock, 'Jubilee Jaunts and Jottings. 250 Contributions to the Interpretation and Prosody of Old West Teutonic Alliterative Poetry'. *Lunds Universitets Årsskrift.* N. F. Avd. 1 Bd. 14, Nr. 26. 1918. 'Plain Points and Puzzles. 60 Notes on Old English Poetry', *ibid.* Bd. 17, Nr. 7. 1922. 'Kontinentalgermanische Streifzüge', *ibid.* Bd. 15, Nr. 3. 1919. Aufserdem die *passim* erwähnten Aufsätze, *Angl.* 42, 43, 45, 46 (in der Serie 'Interpretations and Emendations of Early English Texts').

F. Holthausen, 'Zu altengl. Denkmälern'. *E. St.* 51 (1917), 180. 'Zu altengl. Dichtungen'. *Angl.* 44 (1920), 355f.

Zur Altsächsischen Genesis.

11. Ausgaben.

Friedrich Wilhelm, *Bruchstücke aus der altsächs. Genesis hrsg.* (Münchener Texte, Heft 2.) München. 1912. [Vollständiger Text mit kritischem Apparat. Für Seminarübungen bestimt.]

Otto Basler, *Altsächsisch. Heliand, Genesis und kleinere Denkmäler in erläuterten Textproben mit sprachlich-sachlicher Einführung.* Freiburg i. B. 1923. [Bringt alts. Gen. 1—106, 290—337, mit Apparat, und übersichtlicher Geschichte der Forschung.]

Behaghels Ausgabe, s. oben.[1])

Braunes *Althochdeutsches Lesebuch* erschien in 8. Aufl. 1912.

Heuslers Übersetzung in: *Der Heliand in Simrocks Übertragung und die Bruchstücke der altsächs. Genesis*, mit einer Einleitung von Andreas Heusler. Leipzig 1921.

---

15. Zum Verhältnis zwischen den altengl. Epen und der altsächs. Bibeldichtung.

Andreas Heusler, 'Heliand, Liedstil und Epenstil'. *Z. f. d. A.* 57 (1919), 1—48. (*Passim.*)

Zu den kulturellen Beziehungen zwischen England und Deutschland vgl. auch W. Braune, 'Althochdeutsch und angelsächsisch'. *Beitr.* 43 (1918), 361—445. [Christliche Terminologie.]

Wolf von Unwerth, 'Eine Quelle des Muspilli'. *Beitr.* 40 (1915), 349—72. [Christ III.]

Ferner Albert Hauck, *Kirchengeschichte Deutschlands*[3, 4]. Leipzig. I, 1904; II, 1912; *passim.*

16. Holthausens *Altsächs. Elementarbuch* erschien in 2. Aufl. 1921.[2])

---

[1]) F. Vetters Ausgabe mit Übersetzung erschien natürlich nicht 1875 (wie verdruckt in meiner Ausgabe), sondern 1895. Ein weiterer zu berichtigender Druckfehler in der Ausgabe, S. 52, Z. 5 von unten lies: Beitr. XXXV, 272.

[2]) Zu erwähnen ist noch eine neue Ausgabe von Christ und Satan: Merrel Dare Clubb, *Christ and Satan edited with Introduction, Notes, and Glossary.* (Yale Studies in English 70.) New Haven 1925.

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA. FR. KLAEBER.



WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

Was bedeutet ae. *héahhylte? scómhylte?*

Bereits im Oktoberhefte der Anglia (N. F. 36, 392) habe ich angedeutet, dafs Tollers Deutung von *héahhylte* 'a high-placed shrubbery' mir nicht den Sinn des Wortes zu treffen scheint, da sein Gegensatz *scómhylte* ist und dieses sicher 'Kurzholz' bedeutet, wie nicht nur aus dem Lemma 'frutices' der Belegstelle, WW. 411³, sondern auch aus *scóm-*, wenn verglichen mit *scam-*, das in *scamlic* 'brevis' der OE. Martyrology ed. Herzfeld, S. 98¹³, vorliegt, klar zu entnehmen ist. *Héahhylte* wird also nicht sowohl ein 'hochgelegenes Holz' als vielmehr 'Hochholz' bezeichnen und sich mit

héahholt 'Hochwald'

decken, das von Toller nicht gebucht wird, aber in der Hs. U von Ælfrics Lives of Saints XIX, 219 bezeugt ist für *heahne holt* der andern Hss. Es ist da von dem Unglückritte Absaloms durch den Wald die Rede, wobei er nach II. Reg. 18, 9 mit seinem Maultiere unter eine dichtbelaubte grofse Eiche (subter condensam quercum et magnam) geriet und sich mit seinem langen Haare in den Zweigen verfing, während das Maultier unter ihm davonrannte. Die uns interessierende Stelle bei Ælfric XIX, 218—19 lautet so:

He rád ða on his mule mid micelre fyrde
þurh ænne heahne holt[1]) *mid hetelicum*[2]) *geþance.*

Weiteres zu ae. *scam-, scóm-, scamlic* 'kurz'.

Dafs ae. *scam-, scóm-* zu ahd. *scam* (fl. *scammêr*), *scemmi* 'kurz' gehört, habe ich schon früher bemerkt. Schade verzeichnet unter dem Wort noch *skemlîcho* 'breviter', *skemman* 'breviare' und an. *skammr* (*sköm, skamt*) 'kurz, nicht lang, nicht weit' in räumlicher und zeitlicher Bedeutung. Dazu

[1]) *heah holt* U. [2]) *hételīī* U.

fügen Falk-Torp, S. 453, noch an. *skemma* 'kleines für sich stehendes Wohnhaus, Frauengemach', *skemta* 'die Zeit kürzen, jmd. vergnügen', *skemma* 'verkürzen, beschädigen' und norw. mundartlich *skant* 'abgemessenes Stück', aus dem ne. *scant, scanty* stammt. Zum Vergleiche ziehen sie (zweifelnd) heran apers. *kamna* (aus *kambhna*) 'wenig, gering' und ir. *scaman* 'leicht'. Mich dünkt, auch im Mittelniederdeutschen hat das Wort seine Verwandten. Dazu rechne ich *schame*, das Schiller-Lübben 4, 42a auf Grund folgender Stellen der Monum. Liv. 4[2] ansetzen und mit 'arm' erklären: p. 236 *de knakenhowers werden dit* (die höhere Steuer) *wol wethen an den boergers wedder tho soeken, am* **schamen** *manne*; ibid. 232 *menyge* **schamen** *manne were dar myt gedent*; ibid. 216 *wy hedden* **schamen** *boergers genoch, men doerffte keinen van buten landes vorschryuen.* Über die Herkunft dieses mnd. *schame* sprechen Schiller-Lübben sich nicht aus; aber da sie es mit dem gleichbedeutenden *schamel, schemel* 'arm' zusammenstellen, das auch 'schamhaft, ehrhaft, bescheiden, blöde' bedeutet, aus welcher Grundbedeutung sie die von 'arm' als entwickelte ansehen, so scheinen sie Zusammenhang mit *scheme* 'Scham' zu befürworten. Dafs damit *schamel, schemel* 'pudicus modestus' zusammenhäng,t ist zweifellos. Aber *schame, schamel, schemel* 'pauper' ist davon ebenso sicher zu trennen als ae. *scomlic* 'brevis' von *scamlic* 'pudicus'. Mit andern Worten: es gehört zu ahd. *scam*, an. *skammr* 'kurz' Der *schame mann* bezeichnet im Mittelniederdeutschen ganz augenscheinlich das, was jetzt der *'kleine Mann'*, und der *'schame boerger'*, was jetzt der *'Kleinbürger'* genannt wird. Und wenn die Bauern in ihren demütigen Bittschriften an die Obrigkeit sich *wy armen* **schameln** *undersaten* oder *we arme* **schamele** *lude* (Münster, Akten von 1549) nennen, so tun sie damit nichts anderes, als wenn der Althochdeutsche den gemeinen Mann mit **smâhi** *liut* oder der Schwede mit **smått** *folk* bezeichnet. Es wäre zu untersuchen, ob zu dieser Sippe nicht auch mnd. *hamel* 'Hammel' gehört, dessen Grundbedeutung nach Kluge in ahd. *hamal* 'ver stümmelt' vorliegt. Wenn so, dann ist ae. *scam-, scóm-, scamlic* im Grunde auch mit ae. *homola* und *hamelian* 'hamble' verwandt.

As. *sóþian* = ahd. *sandôn.*

As. *sóþian* ist Ableitung von dem Adjektiv *sóþ* = as. *sóth* = an. *sunnr, sađr* 'wahr, recht, billig', und, nach den Hand-

büchern (Schade, Falk-Torp) zu urteilen, ist diese Ableitung nur in an. *sanna aða* 'versichern, bestätigen' und ae. *sóþian* 'beweisen' zu finden, wozu noch kommt an. *senna* 'aussprechen, disputieren', *senna* 'Aussage, Wortstreit, afries. *san* 'Wortstreit', *sannia* 'streiten'. Es gibt aber auch eine ahd. Entsprechung dieser Ableitung, nämlich *sandôn* 'die Wahrheit einer Behauptung bezeugen'. Sie liegt seit 1882 gedruckt vor in der Glosse zu Gregors Homilien I, 1, testatur *ist sandonti* (Ahd. Gl. II, 305[23]) aus dem Reichenauer Codex IC (9. und 8. Jhdt.). Die Stelle der Homilie lautet nach der Antwerpener Ausgabe von 1572, die mir zur Verfügung steht: *Qui ergo appropinquante mundi fine non gaudet: amicus se illius esse* **testatur** *atque per hoc inimicus Dei esse conuincitur.* Dieses *sandôn* 'testari' setzt aber ein *sand, sandh* 'verus' voraus, für das ein direkter Beleg noch zu finden ist. Einen weiteren Beleg für ahd. *sandôn* kann man vermuten in dem Pariser Isidorfragment ed. Karl Weinhold, S. 27, Z. 21—22, *dhes martyrunga endi dôdh uuir findemes* (lies *sandomes?*) *mit urchundîn des heilegin chiscribes* 'Cujus passionem et mortem in suo loco scripturarum testimoniis adprobabimus'.

Ae. *næster* 'ansa'.

Dafs weder *éase* noch *næster* ein Pflanzenname ist und nicht 'wild carrot' bedeuten kann, habe ich früh genug in dieser Zeitschrift gezeigt, um es Toller zu ermöglichen, den fehlerhaften Eintrag im Dictionary, S. 708a im Supplement zu verbessern. Die ganze Verbesserung aber, die das Supplement S. 646a bringt, besteht darin, dafs der Leser ersucht wird, das verdruckte Lemma *cancale* als *caucale* zu lesen! An der unsinnigen Erklärung 'wild carrot' wird nicht gerüttelt, obwohl ich auf Grund der von Kluge aufgedeckten Glosse caucalia *cuppas* und ital. *nastro* 'Schnur'[1]) es wahrscheinlich genug gemacht hatte, dafs *næster* Verstümmelung von *næstercupp* 'caucus ansatus' sein mufs, wir also neben *nostle* 'ansa' (WW. 348[30]) ein *næster* 'ansa' anzuerkennen haben werden. Dieses *næster* 'ansa' ist vielleicht bezeugt in WW. 357[14] Anses *ræstras*, wenn das für Ansas *næstras* steht und auf Exod. 26, 10 geht (*Facies et quinquaginta ansas in ora sagi unius*). Diese Beziehung könnte die vorhergehende Glosse, WW. 357[13],

---

[1]) Dazu vgl. rum. *nastur* 'Knopfschlinge, Knopf', mazed. *nastur* 'Knoten, Spange'.



Ahiolatus *frihtrung* empfehlen, die IV. Reg. 21, 6 zu entstammen scheint, *et ariolatus est*, das *ariolationem fecit* erklärt worden sein mag. Für (*h*)*ariolationem* setzte der ae. Erklärer sein *frihtrung*. Übrigens ist diese Kleopatra Aııı-Glosse nur ein Abklatsch der entsprechenden Corpusglosse A 721, die auch im Epinal-Erfurt bezeugt ist. Gruber hat sie zuerst auf IV. Reg. 21, 6 bezogen, Lindsay in seiner Neuausgabe des Corpusglossars bezeichnet sie als zweifelhaft. Die Kleopatraglosse erwähnt er mit keinem Worte. Da das Corpusglossar richtig als Lemma *ariolatus* hat, wie ist dann die Abweichung *ahiolatus* zu erklären? Mich dünkt, sie beruht auf einem übergeschriebenen *h*, das Verbesserung zu *hariolatus* andeuten sollte, aber als Korrektur von *r* angesehen wurde.

Ae. *éase* = schwäb. *Öse* 'Schöpfgefäfs'.

Während Halls Concise Dictionary beide Wörter aus der Harl. Gl. WW. 202[1] verzeichnet, buchen Sweet und Bosworth-Toller nur *næster* 'wild carrot'(?)'. Erst im Supplemente trägt Toller *éase* nach und wie im Falle von *næster* ersetzt er Halls 'an umbelliferous plant' durch 'wild carrot(?)'. Diese Bedeutungsangabe beruht, wie ich früher dargetan habe, auf der durch nichts gestützten Annahme, dafs *caucale* in unserer Glosse = gr. *καυκαλίς* ist, das allerdings nach Liddell-Scott 'an umbelliferous herb' bezeichnet und "in our Flora Caucalis is Burparsley." Das griechische Wort bezeichnet aber auch ein Gefäfs, und dafs wir es in unserer Glosse mit einem Gefäfsnamen zu tun haben, wird durch das von Kluge aufgezeigte caucalia *cuppas* wahrscheinlich gemacht, das Toller Veranlassung hätte geben sollen, neben *cuppe* f. ein *cup*(*p*) m. in seinem Supplemente zu buchen. 1902 hatte Bülbring in seinem ae. Elementarbuche § 490 b *éase* als Beispiel 'des urg. Wechsels von *s* : *z*, dem im Ae. *s* : *r* entspricht' aufgeführt und *éase* 'Öse' zu *éare* 'Ohr' gestellt. Ich habe die Möglichkeit dieser Auffassung zugegeben, zugleich aber auch auf eine andere Deutung hingewiesen, wonach ae. *éase* = schwäb. *Öse* 'Schöpfgefäfs' sein könnte und mit an. *ausa* 'schöpfen', *austr* 'das Schöpfen', mnd. *ôsen*, mhd. *ôsen*, *oesen* 'ausschöpfen' verwandt. Holthausen wirft ein, dafs 'Öse' nichts mit 'Ohr' zu tun habe, da es aus mnd. *ôse* 'Handhabe, Schlinge zum Festhalten' ins späte Mittelhochdeutsche (nach Falk-Torp) entlehnt sei und mnd. *ôse* mit lat. *ansa* verwandt ist. Das gebe ich gerne zu und Kluge

sollte, was er unter *Öse* über die Verwandtschaft mit *Öhr* sagt, in der nächsten Auflage unterdrücken. Zu dem, was Falk-Torp S. 14 unter *ansiô* f. 'Öse, Henkel' beibringen, füge ich noch hinzu Ahd. Gl. I, 336[29] ansulos *ense*. Aber in unserer Erörterung handelt es sich nicht sowohl um nhd. *Öse* als vielmehr um ae. *éase*, das der Deutung sowohl als 'Öhr' wie auch als 'Öse, d. h. Schöpfgefäſs' fähig ist. Nur über eins bin ich mir klar, nämlich, daſs nach *easel næster* ein Wort wie *cupp* ausgefallen ist. Zu *næster* möchte ich noch auf **nastrale** *fibula quae adstringit vestem* aufmerksam machen, das Kluge in „Altdeutsches Sprachgut im Mittellatein (Proben eines Ducangius Theodiscus)", Heidelberg 1915, S. 8, aus Osberns Panormia (12. Jhdt.), S. 383b zitiert.

Darf das überlieferte *áfandan* als Versehen für das normale *áfandod* angesehen werden?

Diese Frage bejahen unbedingt Holthausen und Toller. Der erstere bemerkt zu dem *áfanden* = *áfandod*, das ich in dieser Zeitschrift als im Wörterbuche aus Lcd. I, 374[19] *þis is afandan læcecræft*, nachzutragendes empfohlen hatte, ohne Zweifel sei *áfandod* zu korrigieren. Das tut denn auch Toller im Supplement, S. 25b, indem er unter *áfandod* adj. (ptcpl.) 'tried, experienced, approved, excellent' im ersten Zitate aus Cura Past. 443, 5 die Lesung der Hs. Hatton *afandon* schlankweg zu *áfandod* 'verbessert'. Diese 'Verbesserung' halte ich für ebenso unerlaubt als die andern Änderungen des zitierten Textes, die Toller vorgenommen hat. Ich sehe nicht ein, warum nicht so hätte zitiert werden sollen, wie wirklich dort steht: *Ðone Nazareniscan Hælend ðæt wæs afandon wêr* .... *ðone ge beswicon* ... Es heiſst meines Erachtens einfach den Leser irreführen, wenn ihm dafür geboten wird: *Se Hǽlend wæs afandod wer*. Hätte Toller obige Stelle aus Lcd. I, 374[19] beachtet und damit verglichen, was WW. 72[22] steht: et ... comprobatur *and bið afandan*, so hätte er und mit ihm Holthausen zu dem Schlusse kommen müssen, daſs *áfanden* zu oft bezeugt ist, um einfach als Fehler für *áfandod* abgetan werden zu können.

Die beiden Herren werden guttun, sich anzusehen, was Sievers § 406 Anm. 7 über das Vorkommen starker Partizipialformen bei schwachen Zeitwörtern im Northumbrischen vermerkt.

Gibt es ein ae. *astrihilthet* 'a fine levied on a householder'?

Nach Bosworth-Tollers Dictionary, S. 56a, ist ein solches Wort in den Leges Edwardi confessoris 26 (Thorpe I 454, 2 Ms. L) bezeugt und ist vielleicht eine Zusammensetzung von *astre* 'a house', *hold* 'a master' und *þeowet* 'a fine'. Dieses wundersame Wort und seine ebenso wundersame Erklärung scheint dem Verbesserungsbestreben Tollers ganz entgangen zu sein, obwohl es nach der Hand des Korrektors förmlich schreit. Auf jeden Fall finde ich weder im Supplemente unter A noch in den *Corrections and Additions* am Schlusse des Werkes irgendeine Angabe, dafs das angebliche Wort ein auf Mifsverständnis der angeführten Stelle beruhendes Unwort und demnach zu tilgen ist. In Liebermanns Ausgabe der Gesetze unter E Cf. 26, 2 finden wir folgendes: Quodsi confidens in pace quam habet, per superbiam forisfecerit alicui, restauret dampnum et iterum tantumdem, quod Angli uocant *a*[*f*]*trigelt* [*b*]*et*[*e*]; forisfacturam.

Zu *a*[*f*]*trigelt* bemerkt L., dafs es im Texte fehle; *ersthigelt hechta* am Rande ***Rl**, atrihilthet **Hk**, alst'kibthet **Hr**; bote* per f. ***AdDo**; astrikebbet **Cl**;* dafür schlug Sommer vor *a twifeld bot*, Stubbs *a threefold bot.*

Die Lesung der Stelle bei E Cf. retractatus (c. 1140—59) gibt Liebermann so: Qui si nimis confidens in pace quam habet, per superbiam alicui forisfecerit, damnum restauret et iterum tantumdem, quod Angli uocant forisfacturam *a*[*f*]*trikelt* [*b*]*et*[*e*]. Zu *a*[*f*]*trikelt* bemerkt L., dafs die Hss. *astrikelt* bieten; *-idel- **Ra**; -idelthot **Hv** -ihilthet **L**;* fehlt im Text, *astrikilchet*, Korrektor am Rande von ***Cb***; *astribilthet **Ph***; *astrikilthet **Co**.*

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs allen diesen ein ursprüngliches *aftrigelt* bez. *aftrigilt* zugrunde liegt, wie L. druckt. Zur Wiederherstellung von *bete* läfst er die Möglichkeit offen, dafs das Original '*æftrigilt*; et forisfacturam' hatte, und das dünkt mich das wahrscheinlichste. Wir haben es also nicht mit einem neuen Worte, sondern dem aus II. Cnut 24, 1 (Liebermann S. 326) bekannten *æftergild* 'an additional payment' zu tun, das das Dictionary zwar bucht, aber die Belegstelle nicht anführt. Da auch das Supplement dies unterläfst, so sei sie hiermit nachgetragen: *ac agyfe ma þā agenfrigan his agen 7 þ æftergild.*

Hätte Toller bei Revision des Dictionary das nach Thorpes Ausgabe der Gesetze gebuchte *astrihiltet* bei Liebermann nachgesehen, würde er unzweifelhaft dessen Wiederherstellung des verballhornten Wortes sich zu eigen gemacht haben. In seinem Wörterbuch zu den Gesetzen führt Liebermann für *æftergild* 'nochmalige Wertzahlung' II. Cn. 24, 1 und E Cf. 26, 2 als Belege an und weist auf die verschiedenen Gestaltungen hin, in denen das Wort an letzterer Stelle erscheint. Die genannten Belege sind die einzigen, die wir für *æftergild* bislang kennen.

Wie ist die Glosse in Wright Voc. II 59, 16 = WW. 450[21] zu verstehen?

Überliefert ist in Ms. Cleopatra A III fol. 64 recto 2. Kolumne so: Municipales. *innihte beborene.* Das wird 1882 im Bosworth-Toller, S. 73b als zu Recht bestehend angenommen und *be-boren-inniht* 'born within a country, free of a country, native, municipalis' unter Verweisung auf Cot. 136 verzeichnet, *innihte* also augenscheinlich als der Plural eines Adjektivs *inniht* 'innen befindlich' angesehen, das *eht-*, *iht-*Ableitung von *in* sein müſste. Auf S. 595b aber wird das Adverb '*innihte*' gebucht und mit 'within certain limits' erklärt auf Grund derselben Belegstelle, aber für Cot. 136 wird Wrt. Voc. II 59, 16 als Quelle angegeben. Diesen Eintrag verbessert Toller im Supplemente, S. 594a so: innihte. l(ege) *in rihte,* and see *riht.* Unter *riht* II, S. 687a, wird demgemäſs, aber ohne Erklärung, *in rihte beborene* municipales, Wrt. Voc. II 59, 16, zitiert. Eine Erklärung aber wäre sehr am Platze gewesen, sei es auch nur, um dem Leser das zeitraubende Nachschlagen zu ersparen, erst im Dictionary unter *riht* II, um zu erfahren, daſs damit 'right, law, canon, rule' gemeint ist, und dann im Supplemente unter *beberan*, wo stillschweigend der Eintrag im Dictionary *be-boren-inniht* korrigiert ist, wieder freilich ohne Erklärung. Will der Leser herausfinden, wie er das Zusatzzitat für *beberan* aus Wrt. Voc. 59, 16 *in rihte beborene* 'municipales' zu verstehen hat, muſs er wieder das Dictionary unter *beberan* aufschlagen, um zu erfahren, daſs dies '*to bear or carry to, provide, supply*' bedeutet. Damit ist er aber noch lange nicht am Ziele angelangt. Er weiſs nun zwar, daſs *beborene* etwa einem 'versehen oder ausgestattet mit' gleichkommt; aber was fängt er mit *in rihte* an, wenn das wirklich für das überlieferte *innihte* mit Toller herzustellen ist?

Übrigens ist Toller nicht der Urheber dieser Lesung; sie beruht auf einem Vorschlage von Sievers, den dieser 1890 in der Anglia 13, 330, Zeile 17, gemacht hat, und zwar ist es einer von zweien. Zu WW. 450[21] Municipales[1]) *innihte beborene* fragt er: lies *in rihte* oder *inrihte*? Mich dünkt, unsere Entscheidung muſs zugunsten von *inrihte* ausfallen, da dieses allein sich mit *beborene* 'ausgestattet mit' verträgt. Die Lesung *in rihte* wäre nur dann annehmbar, wenn *beborene* = *geborene* gefaſst werden könnte. Sievers mag dies als Möglichkeit vorgeschwebt haben, als er *in rihte* vorschlug. Darauf durfte aber Toller nicht bauen, da er die Cleopatra-A III-Glosse ausdrücklich unter *beberan* 'to provide, supply with' einreiht. Bedeutet aber *inrihte beborene* 'mit **Inrecht** ausgestattete' als Wiedergabe von lat. *municipales*, so mag die ae. Erklärung Ersatz für ein ursprüngliches lat. *iure municipii praediti* sein und für das ae. Wörterbuch wäre ein *inriht* 'ius municipii' gewonnen.

[1]) Verdruckt *Municipalis*.

BRISTOL, CONN., März 1925. OTTO B. SCHLUTTER.

EINE HAMLET-BIBLIOGRAPHIE.

Im Rahmen des im Berliner Verlag von Emil Felber erscheinenden Corpus Hamleticum (Herausgeber Geh.-Rat Prof. Dr. J. Schick-München) ist für den September 1926 eine Hamlet-Bibliographie auf internationaler Grundlage geplant als Erinnerung an die vor 150 Jahren in Hamburg stattgefundene erste deutsche Hamlet-Aufführung. Es handelt sich dabei um ein Verzeichnis aller Ausgaben und Übersetzungen des Hamlet in allen Sprachen sowie um Bücher und Aufsätze über den Hamlet in Zeitschriften und Zeitungen aller Sprachen. Paul Alfred Merbach, Berlin O 112, Travestr. 3, bittet, ihm für diese Arbeit Material, das an schwer zugänglichen, verborgenen oder ungewöhnlichen Stellen veröffentlicht worden ist, bibliographisch genau und bei Büchern und Aufsätzen möglichst mit knappster Inhaltscharakteristik mitzuteilen.



Ergänzungen und Berichtigungen

(zu Kochs Abhandlung „Der gegenwärtige Stand der Chaucerforschung“, Bd. XXXVII N. F., 193 ff.).

Da mir erst nach monatelangen Bemühungen der XXXIV. Bd. der *Modern Language Notes* in der Berliner Staatsbibliothek zugänglich geworden ist, bitte ich das Nachhinken der folgenden Bemerkungen gütigst zu entschuldigen.

Zu S. 210. Ein weiterer Band über die Troilus-Hss. ist bereits 1916 von der Chaucer-Society unter dem Titel *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus*, by B. K. Root, veröffentlicht worden; doch habe ich nur durch die Anzeige von J. D. Bruce, a. a. O. S. 37 ff., davon Kenntnis erhalten, der den Darlegungen des Verfs. im wesentlichen zustimmt, indessen seiner Empfehlung, die sogen. γ-Gruppe als Grundlage eines kritischen Textes zu wählen, mit Recht widerspricht.

Zu S. 215 und 243. Der an letzter Stelle zweifelnd zitierte Artikel von Patch, *Chaucer's Desert* steht a. a. O. S. 321—28. Der Verf. sucht hierin, gegen M. Browns Vermutung (ebd. 32, 411), nach der Quelle für Ch.'s Vorstellung der Wüste (H. F. 480 ff.) und verweist auf Dantes *Inferno* und Gedichte von Nicole de Margivale, Deschamps u. a. Er schliefst: *The desert seems to be the realm of despair for the lover.*

Zu S. 219 und 243. Madeleine Fabin (nicht Fabian), a. a. O. S. 266—72, macht wahrscheinlich, dafs Chs. Anelida, weniger im Wortlaut als in der dort dargestellten Situation und namentlich im Versbau, von Machauts *Lai de la Souscie* beeinflufst ist.

Zu S. 227. Den V. 256 der Gen. Prol. (*purchas* u. *rente*) kommentiert auch J. D. Bruce a. a. O. S. 118 f., der diesen Ausdruck für eine sprichwörtliche Redensart hält.

Berlin-Zehlendorf, Juli 1925. J. Koch.



